



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Emanuel Schikaneder“

Verfasser

Cornelius Mitterer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

*Gewidmet meinen Eltern.*

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>I, Der vergessene Komödiendichter</b>	<b>S. 7</b>
 <b>II, Emanuel Schikaneder – ein Theaterleben</b>	 <b>S. 8</b>
<u>1. Herkunft und Theaterkontakt in Innsbruck, Augsburg, Nürnberg (1751 - 1778)</u>	S. 8
<u>2. Wanderjahre und Etablierung Schikaneders (1778 – 1780)</u>	S. 15
<u>3. Zu Besuch in der Mozartstadt von 1780 – 1781</u>	S. 20
<u>4. Graz – Klagenfurt – Laibach – Graz – Preßburg – Wien – Preßburg – Pest – Preßburg</u>	S. 23
<u>5. Erster Anlauf in Wien 1784 – 1786</u>	S. 25
<u>6. Fort von Wien: Die Etappen Salzburg und Augsburg (1786 – 1787)</u>	S. 27
<u>7. Regensburg 1787 – 1789: Spielzeit mit Freiheiten, Effekten und unrühmlichem Ende</u>	S. 28
<u>8. Freihaustheater auf der Wieden: Der Karrierehöhepunkt?</u>	S. 31
<u>9. Die künstlerische Konsequenz: Das Theater an der Wien</u>	S. 35
<u>10. Brünn (1807 – 1809) und Schikaneders Lebensende</u>	S. 38

<b>III, Schikaneders Produktionshorizont</b>	<b>S. 40</b>
<u>1. Einflussfaktoren auf Schikaneders Produktion</u>	<u>S. 40</u>
1.1 Schaubühne im 18. Jahrhundert: Ein deutscher Minderwertigkeitskomplex?	S. 40
1.2 Dramenästhetische und gesellschaftspolitische Situation	S. 42
1.3 Ökonomische Situation	S. 46
1.3.1 Theaterhäuser in Wien im 18. Jahrhundert	S. 47
1.4 Ergebnis der Auswirkungen auf Schikaneders Schaffen	S. 49
<u>2. Emanuel Schikaneders Produktionshorizont ca. 1790 – 1812</u>	<u>S. 50</u>
2.1 Dramenästhetischer Produktionshorizont	S. 50
2.1.1 Vor Wien	S. 50
2.1.2 In Wien und Brünn	S. 51
2.1.3 Nach Schikaneders Tod	S. 53
2.2 Emanuel Schikaneder als Aufklärer?	S. 53
2.3 Romantik und Komödie als Wiener Symbiose	S. 56
2.4 Revoluzzer - Reaktionärer? Zwischen affirmativen und kritischen Tendenzen	S. 58
2.5 Politische Auswirkungen auf das Wiener Theater	S. 60
2.5.1 Revolution, Napoleon und Gallophobie	S. 60
2.5.2 Zensur	S. 62
2.6 Ökonomischer Produktionshintergrund	S. 64

<b>IV, Drei exemplarische Komödien</b>	S. 68
<u>1. <i>Die Lyranten oder das lustige Elend</i> (EA und D 1776)</u>	S. 68
1.1 Zusammenfassung	S. 68
1.2 Kontext und Interpretation	S. 69
1.2.1 Die Bedeutung der Musik	S. 71
1.2.1.1 Musik als Thema	S. 72
1.2.1.2 Gesang als Handlungsstütze und Charakterausdruck	S. 73
1.2.2 Struktur der Operette	S. 76
1.3 Kommentar zur dramenästhetischen Rezeption	S. 77
<u>2. <i>Die Fiaker in Baaden</i> (1793)</u>	S. 78
2.1 Zusammenfassung	S. 78
2.2 Ein Lustspiel konstanter Beliebtheit	S. 80
2.3 Philip Hafners <i>Die bürgerliche Dame</i> (1764): Entlehnungen - Abweichungen	S. 81
2.3.1 Inhalt	S. 81
2.3.2 Parallelen im Figurenregister	S. 82
2.3.3 Täuschung und Maskerade	S. 83
2.3.4 Unterschiede	S. 84
2.3.4.1 Ehemann und Gattin	S. 84
2.3.4.2 Die Dienerschaft	S. 85
2.3.4.3 Der Adel	S. 87
2.3.4.4 Zwei Besserungsstücke?	S. 87
2.4 Die Rolle der Musik und des Schauspiels in den <i>Fiakern</i>	S. 89
<u>3. <i>Der Tyroler Wastel</i> (1798)</u>	S. 90
3.1 Zusammenfassung	S. 90
3.2 Kommentar	S. 92

<b>V, Wiederkehrende Motive und dramenästhetische Einordnung der Komödien</b>	S. 94
<u>1. Personenregister</u>	S. 94
1.1 Herr und Diener-Hanswurst, eine Fortsetzung bei Schikaneder?	S. 94
1.2 Die Rolle der Frau	S. 99
<u>2. Stadt-Land-Kontrast</u>	S. 102
<u>3. Sprache und Sprachkomik</u>	S. 105
<u>4. Aspekte - Gegenaspekte des Bürgerlichen Rührstücks: Eine Familienangelegenheit?</u>	S. 108
 <b>VI, Schikaneder in Vergessenheit</b>	 S. 110
 <b>VII, Verzeichnis der verwendeten Quellen</b>	 S. 114
 <b>VIII, Anhang</b>	 S. 119
<u>1. Schikaneders Werkeproduktion vor Wien</u>	S. 119
<u>2. Schikaneders Werkeproduktion in Wien und Brünn</u>	S. 120
<u>3. Zusammenfassung der Arbeit</u>	S. 123
<u>4. Lebenslauf</u>	S. 125

## I, Der vergessene Komödiendichter

Der Blick in die Bibliotheken, die österreichischen und bayerischen Literaturgeschichten sowie auf die aktuellen Spielpläne der (Volks-)Theater und Opernhäuser vermittelt den Eindruck, Emanuel Schikaneder, der Komödiendichter abseits seines berühmten *Zauberflöten*-Librettos, ist in Vergessenheit geraten.

(...) der schreibselige Operndichter Em. Schikaneder (...), dessen Zauberflöte noch heute ein Beweis dafür ist, daß ein großer Tonmeister auch aus dem abgeschmacktesten Texte ein Kunstwerk schaffen kann, hier nur ihrer Erbärmlichkeit wegen anzuführen.<sup>1</sup>

Doch wer war dieser umtriebige Theatermensch, der Zeit seines Lebens verehrt und verachtet wurde, wirklich? Ein Vielschreiber und „universales Theatergenie der Vorstadt“,<sup>2</sup> dessen Einordnung in die Literaturgeschichte durch den Umstand erschwert wird, dass seine Werke zu einem großen Teil verschollen oder unbequem sind, weil sie durch ihre Diversität schlecht in ein rezeptionsgeschichtliches Korsett der Zeit passen? War Schikaneder der Vordenker für Nestroy und Raimund, das Bindeglied zwischen Stegreifspiel und modernem Theater? War er Aufklärer oder Romantiker? Oder war der Direktor und Dichter lediglich Geschäftsmann, der den Effekt vor jeglichen künstlerischen Wert stellte? Allein Schikaneders Vita, seine Herkunft und die vielen Lebensstationen sind ein Beleg dafür, wie wenig greifbar er bis heute ist.

Über Emanuel Schikaneders Biographie führt diese Arbeit zu einer Einordnung seines Produktionshorizontes. Nachdem die aktuelle Forschung sich nach wie vor hauptsächlich auf Analysen der Opern beschränkt, werden drei Komödien sowie gängige Motive der Schikaneder-Stücke behandelt.

---

<sup>1</sup> Grässe, Johann Georg Theodor von: *Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit*. Leipzig, 1858: 434

<sup>2</sup> Aust, Hugo: *Volksstück*. München, 1989: 97

## II, Emanuel Schikaneder – ein Theaterleben

*Wäre der Mann nur ein Vierteljahr, in Berlin, oder Leipzig, oder Hamburg gewesen, ich verwette meinen Kopf darauf, man läse alle Theaterkalender und Journalen von ihm voll (...).*<sup>3</sup>

### 1. Herkunft und Theaterkontakt in Innsbruck, Augsburg, Nürnberg (1751 - 1778)

Emanuel kam am 1. September 1751 im bayerischen Straubing als Johann Joseph Schikaneder zur Welt. Nachdem der Vater, Joseph Schickeneder (oder Schickeneder), früh verstarb, ist er mit seiner Mutter, Juliana Schiessl, nach Regensburg gezogen, wo er auch seine Kindheit und Jugend in ärmlichen Verhältnissen verbrachte. Die Mutter hielt sich und die zwei Söhne mit einem Verkaufsstand oder kleinem Laden über Wasser. Schikaneder bezeichnete rückblickend Regensburg als seine eigentliche Heimatstadt.<sup>4</sup>

Für Egon Komorzynski und Kurt Honolka war Emanuel lediglich ein angeeigneter Künstlernamen. Bis 1787 unterzeichnete er sowohl als Johann Joseph als auch mit Johann Emanuel wichtige Dokumente.<sup>5</sup> Walter Senn vermutet hingegen, Emanuel sei von Kindheit an ein fester Bestandteil des Namens Johann-Joseph gewesen, auch wenn dieser nicht ins Taufbuch eingetragen worden war.<sup>6</sup> Der Wandel von Schickeneder zu Schikaneder wird mit der „orthographischen Lässigkeit“ im 18. Jahrhundert begründet.<sup>7</sup>

In Regensburg genossen Johann Joseph Emanuel und sein Bruder Urban trotz der unterprivilegierten Lebensverhältnisse eine musikalische Ausbildung im Internat des Regensburger Doms sowie am Jesuitengymnasium St. Paul.<sup>8</sup> Die jesuitische Lehranstalt wird in der Forschung als früheste Einflussgeberin Schikaneders zukünftigen Theaterlebens bezeichnet. In den regelmäßig aufgeführten Schuldramen, an denen Emanuel mitgewirkt haben könnte, wurden Text und Musik miteinander verbunden.<sup>9</sup> Zum Ende eines jeden

---

<sup>3</sup> Friedel, Johann: *Gesammelte kleine gedruckte und ungedruckte Schriften*. Pressburg, 1784: 246

<sup>4</sup> Vgl. Sonnek, Anke: *Emanuel Schikaneder: Theaterprinzipsal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Kassel u. a., 1999: 14

<sup>5</sup> Vgl. Honolka, Kurt: *Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit*. Salzburg und Wien, 1984: 36, und vgl. Komorzynski, Egon: *Emanuel Schikaneder. Der Vater der Zauberflöte*. Wien, 1990: 14

<sup>6</sup> Vgl. Senn, Walter: *Schikaneders Weg zum Theater*. In: *Acta Mozartiana* 9, Heft 3, 1962: 45

<sup>7</sup> Vgl. Sonnek 1999: 14

<sup>8</sup> Vgl. ebd.: 15 und vgl. Kammermayer, Max: *Emanuel Schikaneder und seine Zeit. Ein Spiegelbild zu Mozarts Zauberflöte*. Grafenau, 1992: 39

<sup>9</sup> Vgl. Knedlik, Manfred: *Zwischen Kunst und Kommerz. Der Theaterprinzipsal Emanuel Schikaneder und seine Gesellschaft deutscher Schauspieler in Regensburg 1787 – 1789*. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Bd. 141. Regensburg, 2001: 96



Schuljahrs, zur Fasnacht und zu anderen Festen war es Brauch der Jesuitengymnasien, Stücke mit Musik zu spielen.<sup>10</sup>

Da Familie Schikaneder stets in Armut lebte, machte sich Emanuel auf, um als Lyrant durch Bayern zu vagieren. Die Erfahrungen, die der umherziehende Musiker dabei machte, waren ausschlaggebend für sein erstes Theaterstück *Die Lyranten oder das lustige Elend*.

Es war die Sitte jener Zeit, daß in den Ferien mittellose Studenten, welche der Tonkunst kundig waren, in kleinen Gesellschaften mit ihren Instrumenten das Land durchzogen, um etwas Geld zu erwerben. Diese waren unter dem Namen Lyranten bekannt. Mit solchen Gesellen machte er [Schikaneder] auch jährlich musikalische Streifzüge.<sup>11</sup>

Während jener „Streifzüge“ durch Bayern kam Schikaneder vermehrt mit dem Bühnenleben in Kontakt. 1773 debütierte er dann in Augsburg bei einer wandernden Theatertruppe. Komorzynski vermutet, dass er unter dem Prinzipal Andreas Schopf seine ersten Auftritte absolvierte.<sup>12</sup> Andreas Schopf leitete in jenem Jahr jedoch keine eigene Theatertruppe. Wahrscheinlich debütierte Schikaneder bei Franz Josef Moser, der die Spielzeit von 21. Juni bis 15. September 1773 in Augsburg gestaltete. Festes Mitglied der Moser-Gesellschaft wurde der junge Lyrant allerdings erst 1777.<sup>13</sup>

Schikaneder hielt sich ab 1774 in Innsbruck auf und wurde Teil der Theatergesellschaft Andreas Schopf. Dort findet er zum ersten Mal offiziell Erwähnung als Mitwirkender im Textbuch zum Pantomimespiel *Die bezauberte Leibgürtel des Luftgeistes Aeroastro* von Joseph Hornung und Franz Grimer. Auf dem Innsbrucker k. k. Hoftheater stellte der junge Emanuel den Zauberer und Luftgeist Aeroastro dar. Bis 1776 blieb er bei Schopf in Innsbruck, der von Ostern 1775 bis September 1776 zusammen mit Theresa Schirmann das Theater leitete. Emanuel verdiente sein Einkommen in den Rollen des Liebhabers, Stützers und Tyrannen.<sup>14</sup> Johann Friedel schreibt über Schikaneders Wirken in Innsbruck: „Er hatte allgemeinen Beyfall, die Zuneigung des Publikums und die Achtung der Noblesse“. <sup>15</sup> Darf

---

<sup>10</sup> Vgl. Kleinstäuber, Christian Heinrich: *Ausführliche Geschichte der Studienanstalten in Regensburg, 1538 – 1880*. In: Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 37, 1883: 116 ff., zit. nach: Senn 1962: 45 f.

<sup>11</sup> Johann Ritter von Rittersberg: *Emanuel Schikaneder*. In: Adolf Bäuerles Theaterzeitung. 1827, Nr. 39: 157

<sup>12</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 15

<sup>13</sup> Vgl. Sonnek 1999: 16

<sup>14</sup> Vgl. ebd.: 17 f.

<sup>15</sup> Friedel 1784: 247

man den Ausführungen des Zeitgenossen und Wegbegleiters Glauben schenken, so übertraf das Innsbrucker Theater, das von Graf Ferrari finanziell unterstützt wurde, jenes in Wien.<sup>16</sup>

Schikaneders erstes eigenes dramatisches Werk entstand in den Innsbrucker Jahren und trägt den oben erwähnten Titel *Die Lyranten oder das lustige Elend*. Es kündigt sich auf dem Titelblatt des Drucks als „Komische Operette in drei Aufzügen“ an.<sup>17</sup> Komorzynski erwähnt, dass es zu jener Zeit einen „(...) Kampf des deutschen Singspiels gegen die allmächtige italienische Oper (...)“ gab.<sup>18</sup> Die Wortwahl ist polemisch, soll aber ausdrücken, dass sich das Deutsche als Sprache im Singspiel zu emanzipieren begann.

Das zweite von Schikaneder verfasste Stück, *Das Regensburger Schiff*, könnte ebenso in der Tiroler Stadt entstanden sein.<sup>19</sup> Gedruckt wurde es 1780 in Salzburg.

Nachdem die Spielzeit des von Andreas Schopf geleiteten Theaterensembles im Jahre 1776 endete, zogen die Theaterleute nach Augsburg weiter. Schopf und seine Akteure müssen einen guten Eindruck hinterlassen haben. Die Tiroler „Noblesse“ gab, wie Friedel anmerkt, der Theater-Gesellschaft ihre Garderobe in der Hoffnung mit auf den Weg, sie möge eines Tages nach Innsbruck zurückkehren.<sup>20</sup>

In Augsburg wurde Schopf die Ehre zuteil, das neu erbaute Theaterhaus einweihen zu dürfen. Dort kam Schikaneder vermehrt mit heute kanonisierten Klassikern in Berührung. Zu den während der Augsburger Spielzeit (16.10.1776 - 11.02.1777) aufgeführten Stücken gehörten zum Beispiel *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* und *Miss Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing, sowie von William Shakespeare *Romeo und Julia*, *Macbeth*, *Hamlet* und *Richard III*. Auf dem Spielplan standen zudem noch Johann Wolfgang Goethes *Clavigo* und Voltaires *Semiramis*. Neben diesen Werken beeinflussten den jungen Schikaneder auch die in Augsburg aufgeführten Stücke der Autoren Heinrich Ferdinand Möller, Johann Christian Brandes, Johann Gottlieb Stephanie (der Jüngere), Paul Weidmann (*Johann Faust*), Cornelius Hermann von Ayrenhoff, Johann Friedrich Schink, Philipp Hafner (*Der Furchtsame oder der taube Hausmeister*) und Tobias von Gebler (*Ein theatralischer Versuch*, u. a.).<sup>21</sup>

Es lässt sich nicht von der Hand weisen, dass jene ersten Jahre im Theatergeschäft richtungsweisend für Schikaneders eigene künstlerische Entwicklung gewesen sind. Der 25-

---

<sup>16</sup> Vgl. Friedel 1784: ebd.

<sup>17</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 15 f.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.: 24

<sup>19</sup> Vgl. Rittersberg 1827: 157

<sup>20</sup> Vgl. Friedel 1784: 247

<sup>21</sup> Vgl. Sonnek 1999: 19

jährige hat in Schopfs Theatergesellschaft einen abwechslungsreichen Reigen an englischen Trauerspielen, französischen, deutschen und österreichischen Werken sowie an italienisch beeinflussten Pantomimespielen und Balletten miterlebt und sie mitgestaltet. Unter den aufwendigeren und deswegen weniger häufig aufgeführten Singspielen reihten sich neben Schikaneders *Lyranten* zum Beispiel auch *Die Liebe im Narrenhaus* von Stephanie dem Jüngeren, und Franz Andreas Hollys *Der Sklavenhändler von Smyrna*.<sup>22</sup>

Nach Anke Sonneks Durchsicht der Augsburger Theaterakten, die ein gedrucktes Verzeichnis aller von Schopf aufgeführten Werke und die daraus erzielten Einnahmen auflistet, kommt die Biographin zu dem Schluss, dass es fast keinen großen Kassenerfolg gab. Lediglich bei einer Aufführung (*Graf Waltron oder die Subordination* von Heinrich Ferdinand Möller) war das Theater ausverkauft.<sup>23</sup>

In Augsburg heiratete Schikaneder Maria Magdalena (Eleonore) Arth, ebenfalls Schauspielerin und die Pflegetochter Schopfs. Eleonore und Emanuel agierten oft gemeinsam in diversen Hauptrollen.<sup>24</sup> Finanziell stand es um die Frischvermählten nicht zum Besten: Sonnek zitiert aus dem Augsburger Stadtarchiv, dass die Verlängerung der Spielzeit vor Ort an den Verhandlungen über die Kautions scheiterte.<sup>25</sup> Das stimmt mit den oben erwähnten Rechercheergebnissen überein, die darauf hinweisen, dass das kostspielig erbaute Augsburger Theater fast nie ausverkauft war. Es scheint, dass die angefallenen Kosten durch den Pächter Schopf gedeckt werden sollten. Der Gothaer Theaterkalender von 1779 erwähnte zwar, dass seine Theater-Gesellschaft „(...) mit großem Beyfall und Vortheil (...)“ in Augsburg reüssierte.<sup>26</sup> Für die Theorie, dass es aber dennoch zu finanziellen Problemen gekommen sein musste spricht auf der anderen Seite der Umstand, dass Emanuel und Eleonore Schopfs Truppe aus bis heute nicht geklärten Gründen verließen, um ab Ostern 1777 der „churbayerisch privilegierten Moserischen Gesellschaft deutscher Schauspieler“, die in Nürnberg gastierte, beizutreten.<sup>27</sup>

Johann Friedel sah durch Schikaneders Eintritt Franz Joseph Mosers Theater-Gesellschaft aufgewertet.<sup>28</sup> Dies findet sich in einem Beitrag Reichards im „Theaterjournal für Deutschland“ bestätigt, in dem die schauspielerische Leistung Schikaneders explizit erwähnt wird: „Unsere hiesige Schauspieler-Gesellschaft ist weit besser, als ich mir dieselbe vorstellte;

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.: 18

<sup>24</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 25

<sup>25</sup> Vgl. Sonnek 1999: 19

<sup>26</sup> Vgl. Theaterkalender für das Jahr 1779, Gotha 1779: 106 f., zit. nach: Sonnek 1999: 19

<sup>27</sup> Vgl. Sonnek 1999: 20

<sup>28</sup> Vgl. Friedel 1784: 248

(...) Herr Schikaneder als Hamlet und Mamsell Miller als Königin, spielten ziemlich gut (...)“.<sup>29</sup>

Egon Komorzynski und Anke Sonnek halten zudem fest, dass Mosers Theatergesellschaft ab Ostern 1777 ihren Spielplan verändert hatte: Es wurden vermehrt Singspiele aufgeführt. Dies sei, laut Biographen, auf Schikaneders Einfluss zurückzuführen. Auffällig wäre zum Beispiel, dass mit Erscheinen Schikaneders, englische Werke - vorzugsweise Shakespeare - gespielt worden seien. Musikalische Stücke, wie beispielsweise *Die Jagd*, *Der Erntekranz*, *Die Liebe auf dem Lande*, etc. von Christian Felix Weiße und dem Komponisten Adam Hiller, sprechen außerdem für Schikaneders Einflussnahme auf Moser, lernte er ja jene Singspiele, wie auch die Shakespeare-Stücke, bereits bei Andreas Schopf kennen.<sup>30</sup>

Dass Emanuel vom deutschsprachigen Singspiel beeinflusst und zudem bereits in jungen Jahren in der Lage war, sich dieser Gattung zu bemächtigen, beweist sein Erstling *Die Lyranten*. Musikalische Stücke erfreuten sich einer zunehmenden Beliebtheit, und mit Joseph Moser stand Schikaneder ein Prinzipal zur Seite, der den Geschmack des Nürnberger Publikums auf ähnliche Weise bedienen wollte. Moser konstatierte, dass das Theater der fränkischen Metropole immer dann ausverkauft war, sobald eine Oper aufgeführt würde. Tatsächlich bewarb Moser sich um ein Engagement in Augsburg, indem er der Stadt eine eigene Oper widmete.<sup>31</sup> Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Schikaneder bereits 1777 hinsichtlich Mosers Opernproduktion jenes Talent einbringen konnte, das ihn knapp zwei Jahrzehnte später in Wien zu großem Ruhm verhelfen sollte.

Von 30. September 1777 bis 28. Januar 1778 gestaltete Joseph Moser die Spielzeit in Schwaben; somit kehrte Schikaneder in die Stadt zurück, in der er vier Jahre zuvor debütiert hatte. Der Spielplan für das Augsburger Theater war dem in Nürnberg ähnlich, und Schikaneder manifestierte auch dort seine herausragende Rolle innerhalb des Gefüges der Akteure, indem er die Hauptrollen spielte, die ihn bereits in Mittelfranken auszeichneten.<sup>32</sup>

Wie wenig sesshaft und umtriebig Emanuel war, zeigt die Tatsache, dass er trotz des festen Engagements in Augsburg, Gastspiele in München und Innsbruck einschob. Es ist nicht auszuschließen, dass gerade der Besuch in München, über dessen Zweck und Motiv wenig bekannt ist, darauf abzielte, den eigenen Bekanntheitsgrad zu steigern.<sup>33</sup> Dadurch können

---

<sup>29</sup> Reichard, Heinrich August Ottokar: Theaterjournal für Deutschland vom Jahre 1777, Gotha, Zweytes Stück: 177 ff., zit. nach: Sonnek 1999: 20

<sup>30</sup> Vgl. Sonnek 1999: 21 f.

<sup>31</sup> Vgl. ebd.: 22 f.

<sup>32</sup> Vgl. ebd.: 23

<sup>33</sup> Vgl. ebd.: 24

Rückschlüsse auf Schikaneders kalkulierendes Geschick gezogen werden, das auch auf jene unternehmerischen Fähigkeiten hinweist, die den Dichter und Schauspieler schließlich zum Impresario aufsteigen ließen. Es bedeutete nämlich kein geringes Risiko in München aufzutreten, denn wandernde Schauspieler waren dort nicht allzu gern gesehen. Zudem stellte er den Prinzen Hamlet dar, was einen Affront für die oberbayerische Hautevolee bedeutete:

Man kann sich leicht die Kaballe vorstellen, welche die Nationalisten des Theaters und ihre Protektors wider ihn angesponnen hatten. Erstlich hatte man zu ihm noch kein Zutrauen, und dann nahmens die Herrn und Damen des Münchner Theaters übel, daß sich ein Schauspieler von einer Truppe, wie Mosers seine in ihren Augen war, wage, unter diesen Helden aufzutreten (...). Alles lief ins Theater, alles – mit der vorgefaßten Hofnung, heute ein herrlich Spektakel zum Pfeifen und zum Trommeln zu haben (...).<sup>34</sup>

Im Endeffekt überzeugte Schikaneder am 19. Dezember 1777 selbst die strengsten Kritiker am Münchner Hoftheater, dem kurfürstlichen alten Opernhaus.<sup>35</sup> Seine Frau und er gewannen enormes Prestige durch die gelungenen Präsentationen. Eine feste Anstellung in München lehnte Schikaneder jedoch ab.<sup>36</sup> Er kehrte nach Augsburg zurück und beendete die Spielzeit dort als Direktor. Am 18. Januar 1778 verstarb Mosers Frau, weswegen Emanuel Schikaneder die Leitung der Truppe als „Directeur einer Gesellschaft deutscher Schauspieler“ übernahm.<sup>37</sup> Nicht ganz sicher ist, wann er sich das erste Mal als Direktor verantwortlich zeichnete. Der 26. Januar 1778 wird sowohl vom Souffleur der Gesellschaft, Friedrich Hasenest, als auch vom „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber“ als Premierentag für den „nunmehrigen Directeur“ genannt. Zur Aufführung kam *Hamlet*.<sup>38</sup> Selbiger Hasenest erwähnt widersprüchlicher Weise im von ihm verfassten „Journal“ über die aufgeführten Stücke in Augsburg, das bei Hermann Endrös abgedruckt vorliegt, noch zusätzlich den 28. Januar als ersten Aufführungstag unter Schikaneders Leitung.<sup>39</sup> Nicht *Hamlet* wird darin als erstes Stück genannt, sondern das englische Trauerspiel *Die Gunst des Fürsten*.<sup>40</sup> Auch Komorzynski gibt

---

<sup>34</sup> Friedel 1784: 248

<sup>35</sup> Vgl. Fischer, Friedrich Johann: *Emanuel Schikaneder und Salzburg*. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Bd. 15/16, 1966: 183

<sup>36</sup> Vgl. Friedel 1784: 248 f.

<sup>37</sup> Vgl. Sonnek 1999: 25

<sup>38</sup> Vgl. Hasenest, Friedrich: *Theaterwochenschrift*. Augsburg, 1778: 12 und *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber*. Offenbach am Main, 1779: 430, zit. nach: Sonnek 1999: 25

<sup>39</sup> Vgl. Endrös, Hermann: *Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Theaters zur Zeit W.A. Mozarts*. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 55 und 56. Augsburger Mozartbuch. Augsburg, 1943: 232, zit. nach: Sonnek 1999: 25

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

den 28. Januar, aber *Hamlet* als Premiere an,<sup>41</sup> und als drittes Datum wird schließlich von F. A. Witz im „Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellung in Augsburg“ (1876, S. 46) der 24. Januar als erster Arbeitstag des Direktors ins Spiel gebracht.<sup>42</sup>

Der erste Spielplan, den Schikaneder gestaltete, findet sich bei Anke Sonnek. Von 26.01.1778 bis 01.05.1778 stellte der Direktor, hier geordnet nach ihrer Aufführungs-Häufigkeit, folgende Gattungen während der insgesamt 30 Aufführungs-Tage in Augsburg zusammen:

1. Ballette: 18
2. Lustspiele: 12
3. Komische Operetten: 7
4. Trauerspiele: 7
5. Schauspiele: 3
6. Pantomime: 3
7. Militärische Dramen/Drama: 2
8. Oper: 1.<sup>43</sup>

Das Ballett war modern und ist ergänzend zu den Hauptstücken aufgeführt worden. Von den 18 Balletten haben sich nur *Der Scherenschleifer oder die durch einen Papillon und Dudelsack gesäte Liebe* und *Der Carneval* jeweils einmal wiederholt. Das bedeutet, dass sich die Tanzstücke regelmäßig abwechselten. Selten werden die Verfasser oder Komponisten genannt, so wie bei *Der gedroschene Liebhaber*, dessen Komponist Schikaneder ist, oder beim tragischen Ballett *Der steinerne Gast*, das Angiolini als Autor und Christoph Willibald Gluck als Komponisten verzeichnet.

Lustspiele und komische Operetten bildeten den Hauptteil der Aufführungen. Sie waren die beliebtesten Dramenformen und trafen vermutlich mehr den Publikumsgeschmack als die Oper, wie Moser, als er noch Direktor war, von den Nürnberger Theaterbesuchern auf die Augsburger zu schließen schien.

Stephanie der Ältere, Christian August Clodius, Johann Rautenstrauch, Johann Christian Brandes und Philipp Hafner sind, um nur einige zu nennen, die Lustspielautoren jener Spielzeit. Außer einem übersetzten Goldoni-Werk (*Die verliebten Zänker*) waren alle Lustspiele im deutschsprachigen Kontext angesiedelt. Die komischen Operetten, Dramen und Opern standen hingegen unter französischem Einfluss. *Das Milchmädchen oder die beiden*

---

<sup>41</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 42 f.

<sup>42</sup> Vgl. Sonnek 1999: 25 f.

<sup>43</sup> Vgl. ebd.: 26 f.

*Jäger* von Balligund (eigentlich Balligaud), *Eugenie* von de Beaumarchais und *Der Deserteur* (Verfasser: de Sedaine, Komponist: Pierre Alexandre Monsigny) sollen an dieser Stelle exemplarisch verzeichnet werden. Das Trauerspiel stützte sich zum Teil auf französische und englische Übersetzungen oder Bearbeitungen, wie Voltaires *Semiramis*, Franz von Heufelds *Hamlet* –Übersetzung und eine Bearbeitung *Macbeths* von Stephanie dem Jüngeren. Der erste Spielplan liefert einerseits Einblicke in Emanuel Schikaneders Dramen-Fundus und verweist andererseits auf seinen theatralischen Werdegang und die nun vermehrt einsetzende Werkeproduktion.

## 2. Wanderjahre und Etablierung Schikaneders (1778 – 1780)

Weitere Etappen der „Schikaneder Gesellschaft“ (bestehend aus 29 Akteuren, plus 22 Personen im Ballett) waren, nachdem die Spielzeit in Augsburg 1778 endete, Ulm und Stuttgart.<sup>44</sup> Wie risikoreich das Wanderbühnenleben für den jungen Direktor gewesen sein muss, demonstriert Friedels Bericht über diese Zeit: Alle Theatergesellschaften vor Schikaneder scheiterten in den beiden schwäbischen Städten. Der Herzog gab „Freyopern“, die Sommerzeit galt als schwierige Saison und den Deutschen wurde kein Talent zugetraut.<sup>45</sup> Dennoch gelang es Schikaneder, das Theater zu füllen, er verlängerte sogar drei Mal die Spielzeit.<sup>46</sup>

Der Direktor inszenierte weiterhin vorzugsweise *Hamlet*, aber auch viele Rührstücke, Bürgerliche Trauerspiele sowie Soldaten- und Ritterdramen.<sup>47</sup> Anke Sonnek listet erstmals den Ulmer und den Stuttgarter Spielplan der Schikaneder-Gesellschaft auf. Diese beinhalten im Wesentlichen jene Stücke, die bereits veranschaulicht wurden und nunmehr fester Bestandteil des Schikanederschen Kontingents waren.<sup>48</sup>

Vor allem in der Rolle des Prinzen Hamlet muss der Direktor und Schauspieler in Personalunion erneut bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Sowohl im Gothaer Theaterkalender von 1779 (S. 109) und 1780 (S. 7), worin Schikaneder als einer der besten Hamlet-Darsteller aller Zeiten Erwähnung findet, als auch im „Journal von auswärtigen und deutschen Theatern“ (Wien 1778-79, 6. Stück, S. 41), wird er in seiner Parade-Rolle gelobt.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 27

<sup>45</sup> Vgl. Friedel 1784: 249

<sup>46</sup> Vgl. ebd.: 250

<sup>47</sup> Vgl. Sonnek 1999: 28

<sup>48</sup> Vgl. ebd.: 29 f. und 33 ff.

<sup>49</sup> Vgl. ausführliche Zitate: Sonnek 1999: 30 f.

Die umfassendste Beschreibung Schikaneders schauspielerischer Leistung bis dato findet sich im Gothaer Theaterjournal von 1779 (10. Stück, S. 50 ff.). Darin wird auch auf dessen „Österreichische Mundart“ hingewiesen, die mancher Kritiker bei Hamlet herauszuhören glaubte. Die Thematisierung des Dialekts und Schikaneders Talent für die „niedrigkomischen Rollen“<sup>50</sup> geben Aufschluss über die zum Teil nicht sehr hohe Meinung, die im theaterjournalistischen Feld dem Bayern entgegenschlug. Jene Berichte aus der Zeit in Schwaben trauen Schikaneder jedoch damals schon das dramaturgische Geschick zu, mit geringen Effekten viel Wirkung zu erzielen, und sie loben die Gesamtausstattung der Gesellschaft. Im Brief eines unbekannten Besuchers der Aufführung *Graf Waltron oder die Subordination* an den Bibliothekar Reichard heißt es: „Herr Schikaneder hatte zu Beförderung der Illusion einige Theaterkunststücke angebracht, welche gute Würkung thaten, und uns ganz in ein Lager versetzten (...)“. Desweiteren meint der Anonymus:

Wir wünschen zur Vervollkommnung dieser Gesellschaft, daß das Glück ihrem Principal bald so günstig seyn möge, daß er nicht mehr alle Tage zu spielen, und keine solche Plätze mehr zu besuchen nöthig habe, wo er dem größeren Haufen zu lieb, gegen seine Grundsätze, gewisse Nachsicht haben muß, die dem Guten Geschmack zu nahe treten.<sup>51</sup>

Fraglich ist, ob der Verfasser sich subtil über die für ihn doch unangemessenen Stücke lustig machte, oder ob er seinen Geschmack und seine „Grundsätze“ ganz selbstverständlich auf jene des Schikaneder oktroyierte. Aus der weiteren Biographie wird jedenfalls ersichtlich, dass der Direktor sich auch dann, als der Erfolg eintrat, keinem theoretisch-elitären Geschmacksempfinden verpflichtet fühlte, sondern den unternehmerisch-pragmatischen Glaubenssatz vertrat: Was Einnahmen schafft, ist per se das richtige Werk für die Bühne. Somit begannen sich schon früh die Geister über Schikaneders Praktiken zu scheiden. Seine Gesellschaft galt, als er von 17. September 1778 bis 16. Februar 1779 erneut in Augsburg weilte, als eine der bekanntesten überhaupt. Dem Direktor eilte der Ruf voraus, er sei einer der charismatischsten Schauspieler und besten Tonkünstler seiner Zunft und „(...) in der Wahl seiner Stücke nicht nur sehr sorgfältig, sondern [er wisse] auch jeden seiner Akteure durch seine gehörige Rolle in sein wahres Licht zu stellen (...)“, wie das Theaterjournal zu Gotha 1780 anerkennt.<sup>52</sup> Dennoch berichtet das Journal andererseits naserümpfend über Schikaneders Werbestrategien, wie zum Beispiel jener, dass am Ende der Aufführung „(...)

---

<sup>50</sup> Vgl. Sonnek 1999: 31

<sup>51</sup> *Brief eines Unbekannten an den Bibliothekar Reichard*. In: Theaterjournal, 10. Stück, Gotha, 1779: 59 f., zit. nach: Sonnek 1999: 32

<sup>52</sup> Theaterjournal, 15. Stück, Gotha, 1780: 134 f., zit. nach: Sonnek 1999: 35 f.



zwey silberne Denkmünzen, nebst einem Lämmchen (...)“ unter den Besuchern verlost wurden.<sup>53</sup> Auch die spektakulären Massenchoreographien mit Pferden, Reisewagen und Soldaten, wie beispielsweise im *Graf Waltron*, reichten dem Publikum bald nicht mehr. Schikaneder veranlasste, dass die „mörderischen oder komischen Szenen“ gemalt vor dem Schauspielhaus ausgestellt wurden, wie dies 1783 in Preßburg der Fall war.<sup>54</sup>

Zu kämpfen hatte der reisende Impresario auch mit den Honoratioren und Verwaltungsinstanzen der Städte, denen er anscheinend nicht ausreichend Respekt entgegenbrachte und deren Einmischung in die Terminfestlegung des Spielzeitbeginns er nicht akzeptieren wollte.<sup>55</sup> Die Bewilligung einer Spielerlaubnis dauerte meist sehr lange und war äußerst bürokratisch, wie am Beispiel Salzburg ersichtlich wird: Vom Landesherren wurden die Gesuche dem Hofrat, bestehend aus Präsident, Hofkanzler, 19 Räten, 6 Sekretären und diversen Unterbeamten weitergeleitet. Das Ansuchen ging von diesen zum Stadtgericht und von dort samt Empfehlungsschreiben des Stadtsyndikus zurück zum Hofrat und Landesherren.<sup>56</sup> Schließlich entschied sich das Salzburger Komitee beim ersten Bewerbungsanlauf für den Konkurrenten Schikaneders, den Prinzipal Karl Wahr, und lehnte sein erstes Ansuchen aus Augsburg ab. So wie jene Bewerbung vom 11. Januar 1778 beschieden die Salzburger ebenso Schikaneders zweiten Antrag vom März 1778 negativ.<sup>57</sup>

In Augsburg plagten Schikaneder außerdem Finanznöte, da er, auf Grund des Aufführungsverbotes während der Adventszeit nur fünf Stücke geben durfte. Sein Engagement in der schwäbischen Stadt scheiterte nur deswegen nicht, da sich ein Gönner, Philip von Rauner, für ihn einsetzte.<sup>58</sup>

Die Theatertruppe besuchte für ein kurzes Intermezzo Neuburg an der Donau und dann von 26. April 1779 bis 27. September 1779 Nürnberg. Auch in Nürnberg schien es Befürworter und Gegner Schikaneders Schauspielergesellschaft gegeben zu haben, was das Quodlibet eines unbekannten Verfassers verdeutlicht. Darin wird die Ankunft des Direktors gelobt und seine Kritiker werden getadelt.<sup>59</sup> Johann Friedel beschreibt einen kleinen Skandal, den das

---

<sup>53</sup> Ebd., 17. Stück, Gotha, 1781: 116 ff., zit. nach: Sonnek 1999: 36

<sup>54</sup> Schiffmann, Konrad: *Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803*. Linz, 1905: 136, zit. nach: Sonnek 1999: 41

<sup>55</sup> Vgl. Sonnek 1999: 37

<sup>56</sup> Vgl. Fischer 1966: 179 f.

<sup>57</sup> Vgl. ebd.: 181

<sup>58</sup> Vgl. Sonnek 1999: 37

<sup>59</sup> Vgl. Friedel 1784: 251 – 262

Stück *Diego und Eleonore* (Trauerspiel von Johann Christian Unzer) in Nürnberg ausgelöst hat:

(...) es gefiel wieder allgemein; aber es blies das Exkommunikationsfeuer im Busen des geistlichen Vorstehers im deutschen Hause an. Ich glaube, daß dies das einzige Beyspiel in unsern Tagen ist, wo Vorurtheil, Aberglaube, und Dummheit eines Geistlichen zu solch einem Schritt verleiten konnte. Der Schwarzrock im deutschen Haus schlug Zeder und Mordgeschrey über dies Stück, und donnerte im Huy mit seinem Banne los. Erst nach vielen submissen Gegenvorstellungen ließ sich der Herr im schwarzen Rocke, und blutigen Hirn bewegen, diesen Bann, und den Verbot, die katholische Kirche in Nürnberg zu besuchen, wieder aufzuheben. Solche Hundstagsstreiche sind werth, daß man sie in die Jahrbücher des Unverstandes und der Narrheit einträgt.<sup>60</sup>

Friedels bissiger Kommentar zeigt, dass die Künstler nicht nur mit Kritikern und Beamten ihre Mühe hatten, sondern auch dem Klerus bisweilen ein Dorn im Auge waren. Eben jene Geistlichkeit veranlasste, dass Emanuel Schikaneders zweiteilig konzipiertes Stück *Der junge Siegwart*, das eine Bearbeitung Johann Martin Millers *Siegwart. Eine Klosterromanze* werden sollte, nach Erscheinen des ersten Teils zurückgezogen werden musste.<sup>61</sup>

Ansonsten blieb der Spielplan konstant. Wie in den zuvor bespielten Städten, fanden vor allem die Lustspiele regen Anklang. Schikaneder hatte auch keinerlei Grund sein Repertoire zu verändern, da das Publikum ins Theater strömte und sein Bekanntheitsgrad weiter stieg. Erfolg und Wirkung basierten allerdings nicht alleine auf dem althergebrachten Stücke-Fundus. Schikaneder bewies seinen Geschäftssinn auch dadurch, dass er Opern und Ballette aufführte, was laut dem Wanderschauspieler Jakob Neukäufler „(...) damals bei einer reisenden Truppe etwas Neues [war] (...)“.<sup>62</sup>

Laibach, Rothenburg ob der Tauber, Klagenfurt und Linz waren seit Ende September 1779 weitere Stationen der Wandertruppe.<sup>63</sup> Vor allem in Linz fühlte sich Schikaneder wohl, da, laut Neukäufler, der Adel zahlreicher vertreten und das Publikum gebildeter war als in Klagenfurt und Laibach. Außerdem besaß das Militär Abonnements für das Linzer Theater.<sup>64</sup> Interessant ist diese Bemerkung des Zeitgenossen Neukäufler, da sie darauf verweist, dass der Adel Schikaneders Stücke, die bisweilen als zotig und verwerflich abgetan wurden,

---

<sup>60</sup> Friedel 1784: 251

<sup>61</sup> Vgl. Sonnek 1999: 40

<sup>62</sup> Schiffmann, Konrad (Hrsg.): *Aus dem Leben eines Wanderschauspielers*. Linz 1930: 55

<sup>63</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 31 f.

<sup>64</sup> Vgl. Schiffmann 1930: 42

frequentierte. Wie angesehen seine Schauspielergesellschaft war, verdeutlicht das Empfehlungsschreiben der Klagenfurter Regierung an den oberösterreichischen Landeshauptmann Graf Thürheim (24. Mai 1780):

(...) diese Gesellschaft ist von den reißenden Truppen gewieß unter die ersten zu zählen, sie haben hier ungemein Ehre eingelegt, und ich zweifle auch gar nicht, daß sie das Glück haben werden, Euer Excellenz und des dortigen Publici Zufriedenheit zu erwerben, sie haben eine sehr gute Wahl v tragischen und Comischen Stücken sowie von Operetten und Melodramen (...).<sup>65</sup>

Schikaneder bespielte im Sommer 1780 das sogenannte Wassertheater an der Donau. Die warme Jahreszeit war in Linz, im Gegensatz zu anderen Städten, die Hochsaison für den Bühnenbetrieb. Ein weiterer Grund, weswegen der Direktor sich einen längeren Aufenthalt gut hätte vorstellen können.<sup>66</sup> Doch auch in Linz lief es für Schikaneder nicht nur glatt und selbst der so oft und erfolgreich gegebene *Hamlet* war von Misserfolgen nicht ausgenommen:

Einmal ließ Schikaneder für den kommenden Spieltag den Hamlet annoncieren. Wir gingen morgens um zehn Uhr in die Probe, um sechs Uhr abends ins Theater, zogen uns an, die Lichter wurden angezündet, das Orchester war beisammen, aber noch keine Seele im Zuschauerraum. Die Stunde des Beginns der Vorstellung hatte geschlagen. Wir warteten noch eine Viertelstunde und noch kam niemand. Da schickte Schikaneder zum „Weißen Kreuz“ [ein Gasthaus] um je ein Brathuhn für jeden Spieler. Der Tisch wurde mitten auf die Bühne gestellt und gedeckt, das ganze Personal, sogar ich als Geist, saß um ihn herum und wartete bis die gebratenen Hühnchen samt Wein und Beilage ankamen. Das Orchester musizierte und wir aßen. Die Türen wurden alle geöffnet und die vielen Menschen, die auf der Straße gingen, guckten herein und konnten nicht begreifen, was das vorstellen sollte. Man machte ihnen klar, die Schauspieler aßen zur Nacht, da niemand in das Theater gekommen sei. Nachdem wir gegessen und getrunken, wurden die Theatertüren wieder geschlossen, wir zogen uns aus und gingen fort. Den zweiten Tag darauf ließ Schikaneder das „Regensburger Schiff“ geben und das Theater war voll. Hier kann man den Geschmack des Publikums sehen.<sup>67</sup>

Für 1781 wurde der Vertrag für eine weitere Spielzeit in Linz ausgehandelt. Diesen konnte Schikaneder jedoch nicht erfüllen, da Maria Theresia am 29. November 1780 verstarb und

---

<sup>65</sup> Pfeffer, Franz: *Emanuel Schikaneder und Linz*. In: Jahrbuch der Stadt Linz 1949/50: 142

<sup>66</sup> Vgl. ebd.

<sup>67</sup> Schiffmann 1930: 60

somit eine Theaterpause auf Grund der Landestruer in den Erbländern verhängt wurde. Schikaneder, der eigentlich für 1780 einen Kontrakt in der heutigen slowenischen Hauptstadt zu erfüllen gehabt hätte, musste die Laibacher Saison auf 1781 verschieben, wodurch keine Spielzeit in Linz für dasselbe Jahr zustande kam.<sup>68</sup> Aus existenziellen Gründen wich die Truppe ins selbstregierte Salzburg aus, wo das Theater weiterhin in Betrieb war.

Der älteste Linzer Theatervertrag zwischen dem Direktor Schikaneder und Graf Thürheim liegt bei Pfeffer abgedruckt vor. Er ist auf den 9. Oktober 1780 datiert und wurde, wie dargestellt, auf Grund des Todes Maria Theresias nicht erfüllt.<sup>69</sup> Dass Schikaneder es nicht verabsäumte, sich um ein weiteres Engagement in Linz zu kümmern, demonstriert das ebenfalls bei Pfeffer abgedruckte Ansuchen vom 12. Januar 1784, das aus dem wenig Glück versprechenden Preßburg geschickt worden war.<sup>70</sup>

### 3. Zu Besuch in der Mozartstadt von 1780 - 1781

1780 – 1781 gestaltete Schikaneder eine Spielzeit in Salzburg. Wie oben bereits angeführt, galt die Stadt an der Salzach theatertechnisch als nicht gerade lohnenswerter und schwierig zu bespielender Schauplatz. Neben den bürokratischen Auflagen unterlagen die ansuchenden Prinzipale strengsten moralischen Vorschriften einer von Erzbischof Hieronymus Colloredo installierten Theaterkommission. Eine zusätzliche Schwierigkeit bestand in der Tatsache, dass Salzburg kein festes Schauspielensemble beherbergte und somit das Publikum sich durch die vielen Wandertruppen einen geschulten und anspruchsvollen Geschmack angeeignet hatte, an dem sich Schikaneder messen lassen musste.<sup>71</sup> Seine Gesellschaft wurde dann erstmals auch nur zu einer Probespielzeit, ab dem 15. Juli 1780 auf vier Wochen angesetzt, eingeladen. Schikaneder scheint sich bei den strengen Salzburgern bewährt zu haben, denn er bekam den Zuschlag für die Winterspielzeit ab 17. September 1780, die, mit einer Verlängerung, bis 27. Februar 1781 dauerte. Ein weißer Fleck in Schikaneders Biographie sind die Wochen im Sommer zwischen Probe- und Winterspielzeit. In der Forschung konnte bisher nicht belegt werden, wie und wo der Prinzipal den Monat verbrachte.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. Sonnek 1999: 42 f.

<sup>69</sup> Vgl. Pfeffer 1950: 145 f.

<sup>70</sup> Vgl. ebd.: 147

<sup>71</sup> Vgl. Sonnek 1999: 43f.

<sup>72</sup> Vgl. ebd.: 45

Schikaneders abwechslungsreicher Spielplan bewährte sich auch in Salzburg: Unter den 93 Vorstellungen gab es 79 verschiedene Titel.<sup>73</sup> Singspiele und Opern machten den geringsten Anteil aus (13 Aufführungen mit Musik). Es kam zu drei Aufführungen der *Lyranten*. Weitere Singspiele, die nur einmal gegeben wurden, waren:

*Die pucefarbenen Schuhe* von Stephanie d. J. und Ignaz Umlauf;

*Der Barbier von Seville*, bearbeitet von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann und Friedrich Benda;

*Der Seefahrer oder die schöne Sklavin* von Johann Joachim Eschenburg und Nicola Piccini;

*Der lustige Schuster* von Weiße und Hiller;

*Der Sklavenhändler* von Christian Friedrich Schwan und Georg Vogler;

*Das Milchmädchen* von Johann Heinrich Faber und Egidio R. Duni;

*Lottchen am Hofe*, erneut von Weiße und Hiller.

Melodramen, Opern und musikalische Dramen waren hingegen:

*Ariadne* von Brandes und Benda;

*Der Töpfer* von Johann André;

*Medea* von Friedrich Wilhelm Gotter und Benda.

Gründe für die weitestgehende Ausklammerung der musikalischen Stücke dürften vermutlich die mäßige musikalische Qualität des Salzburger Ensembles, die geringeren Einnahmen, die diese verzeichneten sowie die Adventszeit, zu der man nur regelmäßige Stücke zuließ gewesen sein. Von 19. November bis 28. Dezember 1780 wurde zum Beispiel kein einziges musikalisches Stück gegeben.<sup>74</sup>

Auch wenn die Lustspiele dominierten, so garantierten nicht alle denselben Erfolg. Ein Reinfluss war, wie Marianne Mozart ihrem Bruder in München zu berichten wusste, *Rache für Rache* von Johann Karl Wezel, am 27. November 1780 aufgeführt. Schikaneder lud dazu explizit den Erzbischof ein und rührte kräftig die Werbetrommel. Trotzdem verließen die meisten Besucher das Lustspiel bereits vor dem finalen vierten Akt.

Schikaneder erholte sich von diesem Rückschlag durch den immensen Kassenerfolg, den Joseph August Graf von Törrings Trauerspiel *Agnes Bernauerin* am 18., 19. und 29. Januar, sowie am 7., 20. und 22. Februar 1781 einbrachte.<sup>75</sup> Wie so oft, kam es auch bei jenem Trauerspiel zu konträren Auffassungen über Schikaneders Theaterpraktiken. Seine

---

<sup>73</sup> Der Salzburger Spielplan findet sich bei Fischer 1966: 179 ff.

<sup>74</sup> Vgl. Sonnek 1999.: 47 f.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.: 52 f.

Fürsprecher rühmten die opulenten Massenszenen, während die Kritiker darin reine Effekthascherei ausmachten. Die Salzburger hat Schikaneder in jedem Fall mitgerissen: Der Schauspieler Wallerschenk, der in *Agnes Bernauerin* den herzlosen Vicedom verkörperte, wurde tötlich angegangen. Schikaneder profitierte von dieser Stimmung und zog seinen finanziellen Nutzen daraus, indem er groß anschlagen ließ, dass in der nächsten Aufführung nicht Agnes, sondern der Schurke über die Brücke gestürzt werden würde. Lakonisch kommentierte die Berliner „Litteratur- und Theaterzeitung“ von 1783 Schikaneders Werbegag: „Klimpern gehört zum Handwerk!“.<sup>76</sup>

In Salzburg freundete sich Schikaneder mit Familie Mozart an. Zuerst verkehrte der Prinzipal mit Leopold Mozart, bald jedoch schloss er auch mit dem fünf Jahre jüngeren, sprich 24-jährigen Sohn Leopolds, Wolfgang Amadé, Freundschaft.<sup>77</sup> Schikaneder gewährte der gesamten Familie für die Wintersaison freien Eintritt zu seinen Vorstellungen. Anfang November 1780 reiste Mozart jedoch nach München, um dort die Oper *Idomeneo, Ré di Creta* zu vollenden und einzustudieren.<sup>78</sup>

Darf man den Ausführungen Egon Komorzynskis Glauben schenken, so hat Emanuel Schikaneder in dieser Salzburger Saison Mozart einen nachhaltigen dramaturgischen Einfluss vermittelt. Es entstand die Idee einer ägyptischen Oper, zu der Mozart die Musik und Schikaneder den Text verfassen sollte. Aus diesem Vorhaben entstand später die *Zauberflöte*.<sup>79</sup> Wie wahrscheinlich jedoch ein *reger* Austausch zwischen Schikaneder und Mozart in jener Anfangszeit ihrer Bekanntschaft war, bleibt zu hinterfragen. Zwar erkundigte sich Mozart von München aus regelmäßig nach den Aufführungen in seiner Heimatstadt. Er ließ sich von seiner Schwester Berichte über Einnahmen Schikaneders zusenden (22. November) und richtete auch Grüße an ihn aus (11. Januar). Aber es kam zu keiner direkten oder indirekten Korrespondenz. Immerhin verfasste Mozart aber eine Arie für Schikaneder, die heute verschollen ist. Am 1. Dezember 1780 wurde sie als Rezitativ unter dem Titel *O Liebe, treibst du jenen grausamen Kurzweil – Zittre töricht Herz, und leide!* in einer Bearbeitung Carlo Gozzis *Peter der Grausame oder die zwei schlaflosen Nächte* aufgeführt.<sup>80</sup>

In Summe vermochte Schikaneder auch dem Salzburger Theaterbetrieb seine Charakteristika zu verleihen. Anke Sonnek vertritt zwar die These, dass es, verglichen zum Nürnberger

---

<sup>76</sup> Ebd. 1. Teil: 94, zit. nach: Sonnek 1999: 53

<sup>77</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 33 ff.

<sup>78</sup> Vgl. Sonnek 1999: 48

<sup>79</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 38

<sup>80</sup> Vgl. Sonnek 1999: 48 f.

Spielplan, in Salzburg einen „Rückgang der anspruchsvollen Stücke“ (ihrer Meinung nach Goethe, Lessing, Shakespeare) gegeben habe, Schikaneder aber dennoch ein abwechslungsreiches Programm bieten konnte.<sup>81</sup> Tatsache ist, dass seine Stücke, wenn nicht „anspruchsvoll“, so zumindest einer katholischen Moralauffassung kein Dorn im Auge waren, denn sonst hätten die strengen Auflagen in Salzburg auch einen bekannten Prinzipal nicht zugelassen. Ein weiteres Indiz für Schikaneders Fähigkeit, den Umständen entsprechend Profit für sich und seine Truppe zu schlagen.

#### 4. Graz – Klagenfurt – Laibach – Graz – Preßburg – Wien – Preßburg – Pest – Preßburg

Im März 1781 gastierte die Schikaneder-Gesellschaft in Graz.<sup>82</sup> Mit dem Versprechen ausgestattet, sowohl die Sommer- als auch die Wintersaison in der steirischen Stadt ausführen zu dürfen, begab sich Schikaneder dorthin, um, so Friedel, in die „Mausefalle gelockt“ zu werden.<sup>83</sup> In Wirklichkeit hatte Kalgegger bereits einen Kontrakt mit italienischen Wandertruppen geschlossen, der ihnen für sechs Jahre das Theater während der Wintersaison zugestand. Somit blieben Schikaneder nur die Grazer Sommerspielzeiten der Jahre 1781 und 1782. Klagenfurt und Laibach wurden daher zu Ausweichstationen für den Winter.<sup>84</sup> Immer wieder werden Werke wie *Die Gunst des Fürsten* von Christian Heinrich Schmid, oder *Graf Waltron* als Zug- und Eröffnungsstücke gespielt.

Was in Graz noch funktionierte, brachte Schikaneder aber in Preßburg keinen Erfolg. Auch wenn er sich der Zuneigung des Publikums gewiss sein konnte, so fehlte es dort schlicht an regelmäßigen Theaterbesuchern. Die neue Freilichtinszenierung des *Waltron* in den Donau-Auen konnte die Unrentabilität des Preßburger Theaterbetriebs ebenso wenig ändern.<sup>85</sup>

Immerhin lernte Emanuel Schikaneder in Preßburg den hier vielzitierten Schauspieler und Schriftsteller Johann Friedel kennen. Er wurde Teil der wandernden Gesellschaft und verfasste am 6. August 1783 den für die Erforschung Schikaneders Biographie nicht unwichtigen Brief: „Ueber Emanuel Schikaneder, und seine Gesellschaft, an den Bibliothekar Reichard in Gotha“. Dieser erschien ein Jahr später in den *Gesammelten kleinen gedruckten und ungedruckten Schriften*.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. ebd.: 53

<sup>82</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 43 f.

<sup>83</sup> Vgl. Friedel 1784: 272 f.

<sup>84</sup> Vgl. ebd.

<sup>85</sup> Vgl. Sonnek 1999: 56

<sup>86</sup> Friedel, Johann: *Gesammelte kleine gedruckte und ungedruckte Schriften* Pressburg, 1784

Im Frühling 1783 gastierte Schikaneder zusammen mit Johann Friedel und dem Schauspieler Moll im Wiener Kärntnertortheater. Laut Komorzynski kehrte der Direktor aber wieder nach Preßburg zurück, weil man ihn gezwungen hatte, nicht als Hamlet sondern als König aufzutreten.<sup>87</sup> Im Gothaer Theaterkalender von 1784 wird Schikaneder jedoch als Darsteller des Hamlet, Leichtsinn (*Die Lyranten*), Beaumarchais (*Clavigo*) und Otto von Wittelsbach geführt.<sup>88</sup> Warum der Bayer also nach Preßburg zurückging, ist nicht ganz ersichtlich; zumal die Wintersaison 1783/1784 ihm wieder nicht den erhofften Erfolg versprach. Schikaneder hoffte, das Preßburger Publikum durch vermehrte Opernaufführungen besser erreichen zu können. Für diesen Zweck tat er sich mit dem musikkundigen Impresario Hubert Kumpf zusammen. Weder dies, noch Maskenbälle und Verbesserungen an der Beleuchtung änderten jedoch die finanzielle Situation.<sup>89</sup>

Bemerkenswert war die Aufführung der damals neuartigen Stücke von Friedrich Schiller. Schikaneder brachte den Werken des Stürmer und Drängers Sympathien entgegen. Dies hat sich allerdings schon durch die konstanten Aufführungen des *Hamlet* angekündigt, da jener dänische Prinz bereits einiges in sich trägt, was ca. 170 Jahre später aufgegriffen wurde. Aber weder die Schikaneder-typische, effektbeladene Aufführung der *Räuber*, noch eine vielgelobte Inszenierung des *Fiesco von Genua* beförderten den Kartenverkauf in Preßburg.<sup>90</sup> Schließlich verfasste Schikaneder, unbeirrt von etwaigen Misserfolgen, ein eigenes Stück für das Preßburger Theater: *Der Bucentaurus oder Die Vermählung des Meeres zu Venedig*, das am 19. Februar 1784 Premiere feierte und von der „Preßburger Zeitung“ gelobt wurde:

Sein Inhalt war erhabene Tugend, seltenes Schicksal und feiner Witz, feine Handlung, die Augen ergötzend, angenehm verwebt und original. Die ganze Handlung war der Vortrefflichkeit des Standes angemessen, beide erhielten von unserm zahlreich versammelten Publikum allgemeinen lauten Beyfall. Und dieser mußte desto verdienter sein, da Herr Schikaneder die Bescheidenheit hatte, den Verfasser des Stückes nur dann in sich erkennen zu lassen, als der Beifall schon erteilt war.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 44

<sup>88</sup> Vgl. Gothaer Theaterkalender, 1784: 223, zit. nach: Sonnek 1999: 57

<sup>89</sup> Vgl. Sonnek 1999: 58

<sup>90</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 44 f.

<sup>91</sup> Preßburger Zeitung, 16. Stück, 1784 und Benyovszky, Karl: *Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*. Bratislava-Preßburg 1926: 54, zit. nach: Sonnek 1999: 58



Im Sommer 1784 reiste Schikaneder nach Pest. Komorzynski argumentiert, dass der ausbleibende Erfolg ihn im Herbst wieder nach Preßburg zurückbrachte,<sup>92</sup> wo es ihn auch nicht hielt, denn 1784 schickte er zwei Bewerbungen nach Linz.

Schikaneders Neffe und erster Biograph, Karl Schikaneder, begründete die Abreise von Pest mit einer extemporierten Rede seines Onkels und einer skandalösen Liebschaft.<sup>93</sup> Notgedrungen musste der Direktor und Schauspieler nach Preßburg zurück, wo er im Herbst 1784 eintraf. Preßburg büßte jedoch zu jener Zeit aus politischen Gründen an Wichtigkeit ein. Neue Hauptstadt wurde Ofen (eigentlich Buda, der westliche Stadtteil des heutigen Budapest). Dies wirkte sich verheerend auf die kulturelle Situation in Preßburg aus, denn durch den Abzug der Adelligen und Offiziere war ein Fortbestehen des Theaters undenkbar.<sup>94</sup> Schikaneder richtete bereits im Herbst, kurz nach seiner Rückkehr nach Preßburg, ein Ansuchen an das Theater in Wiener Neustadt.<sup>95</sup> Doch bevor es zur Spiel-Genehmigung kam, ereilte Schikaneder ein anderer Glücksfall: Auf der Durchreise besuchte Kaiser Joseph II. im Oktober 1784 das Preßburger Theater. Er sah eine Adaption von *Kabale und Liebe*, nämlich *Kinder reizet eure Eltern, und Eltern, reizet eure Kinder nicht*. Die Belebung des deutschsprachigen Dramas und der Aufklärungsgedanke veranlassten den Kaiser dazu, Schikaneder nach Wien zu berufen.<sup>96</sup>

## 5. Erster Anlauf in Wien 1784 – 1786

Von 5. November 1784 bis 6. Januar 1786 waren Schikaneder und Kumpf in Wien tätig. Das Eröffnungstück, *Die Entführung aus dem Serail* von Mozart, kam der kaiserlichen Absicht entgegen, das deutschsprachige Singspiel in Wien zu etablieren. Dementsprechend häufig inszenierten sie Opern. Das Ensemble wurde von der Wiener Öffentlichkeit wohlwollend aufgenommen, auch wenn es kein konstant hohes Niveau abrief.<sup>97</sup> Von den 31 Vorstellungen zwischen dem 5.11.1784 und dem 6.01.1785 finden sich 24 Opern und nur 8 Schauspiele (an manchen Tagen wurde die Oper *und* ein Schauspiel gegeben). Ein Verzeichnis der Aufführungen und Eintrittspreise steht bei Anke Sonnek, die Johann Friedels Daten aus *Ein Quodlibet zum Abschied* in ihre Biographie übernommen hat.<sup>98</sup> Daraus geht

---

<sup>92</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 45

<sup>93</sup> Vgl. Schikaneder, Karl: *Emanuel Schikaneder. Geschildert von seinem Neffen*. In: Friedrich Wilhelm Gubitz (Hrsg.): *Der Gesellschafter*. Berlin 1834, XVIII, Nr. 71 – 74: 354 f., zit. nach: Sonnek 1999: 59

<sup>94</sup> Vgl. Sonnek 1999: 59

<sup>95</sup> Vgl. ebd.: 60

<sup>96</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 45

<sup>97</sup> Vgl. Sonnek 1999: 60 f.

<sup>98</sup> Vgl. Friedel, Johann: *Ein Quodlibet zum Abschiede*. Abdera, 1785: 43 f., zit. nach: Sonnek 1999: 62 f.

hervor, dass sich Schikaneder und Kumpf am Kärntnertor um rege Abwechslung bemühten. Lediglich *Die Schule der Eifersüchtigen* (Mazzola und Salieri) sowie *König Theodor* von Giovanni Paisiello wiederholten sich dreimal. Für den relativ guten Erfolg des Lustspiels *Der Fremde* (von Johann Friedel) sprechen die drei Aufführungen. Neben den Bearbeitungen Paisiellos gehörten auch solche von Niccolò Piccinni, Giuseppe Sarti und Pietro Alessandro Guglielmi zum Kanon jener Spielzeit.<sup>99</sup> Sie sind ein Beweis dafür, dass sich der vielgeschmähte Einfluss der italienischen Bühnentradition auch in Schikaneder/Kumpfs Spielzeit am Kärntnertor nicht tilgen ließ.

Im Februar 1785 trennten sich die Wege der Akteure. Eleonore, von der sich Emanuel seit der Direktion in Preßburg getrennt hatte, tat sich mit Friedel zusammen. Sie bespielten mit einer neugegründeten Truppe die Theater in Wiener Neustadt, Klagenfurt, Laibach und Triest. Auch Kumpf ging fort von Wien. Es folgte ein Engagement Schikaneders als Schauspieler und Sänger am Nationaltheater (Burgtheater), das von April 1785 bis Februar 1786 dauerte.<sup>100</sup> Auf Grund von Streitigkeiten mit dem Schauspieler Franz Karl Brockmann<sup>101</sup> und der niedrigen Gage spielte Schikaneder ab Oktober 1785 auch im Kärntnertortheater.<sup>102</sup>

Am 18. Januar 1786 suchte Schikaneder beim Kaiser um den Bau eines neuen Theaters auf dem Glacis, dem Befestigungswall vor der Stadt, an. Es sollte ein Konkurrenztheater zu Marinellis 1781 gegründetem Theater in der Leopoldstadt sein und das Publikum durch Humor, den Kaiser durch die deutsche Oper erfreuen.<sup>103</sup> Schikaneder versicherte dem Monarchen die Einhaltung der Sitten und die Schaffung von Arbeitsplätzen durch den Theaterbau.<sup>104</sup> Es sollte dann tatsächlich auch ein Bühnenhaus errichtet werden, jedoch nicht beim Befestigungswall, sondern in der Vorstadt. Enttäuscht ließ Schikaneder die Baupläne daraufhin gänzlich fallen und verließ im März 1786 die Stadt.<sup>105</sup>

---

<sup>99</sup> Vgl. ebd.

<sup>100</sup> Vgl. ebd.: 51

<sup>101</sup> Lobende Kritik Brockmanns als Hamlet, vgl. Litteratur- und Theaterzeitung, des ersten Jahrgangs erster Theil, Berlin, 1778: 6 – 9

<sup>102</sup> Vgl. Sonnek 1999: 65

<sup>103</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 56

<sup>104</sup> Vgl. Glossy, Karl: *Zur Geschichte der Theater Wiens I, 1801-1820*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25, 1915: 273

<sup>105</sup> Vgl. Komorzynski 1990: 56

## 6. Fort von Wien: Die Etappen Salzburg und Augsburg (1786 – 1787)

Schikaneder leitete von 3. Mai bis 6. Juni 1786 lediglich die Probe-Spielzeit in Salzburg, da der Erzbischof eine Kautions von 300 Gulden für die bereits bewilligte Wintersaison verlangte.<sup>106</sup> Wie oben angeführt, machten während Schikaneders erster Direktion in Salzburg (1780 - 1781) Opern und Singspiele den geringsten Teil der Vorstellungen aus. Fünf Jahre später hatte sich das Blatt gewendet und die Schau- und Lustspiele traten gegenüber den musikalischen Stücken in den Hintergrund.<sup>107</sup>

Die Ursache dafür lässt sich in einem Brief Leopold Mozarts finden, in dem er seiner Tochter über Schikaneders Zwischenstation in Salzburg berichtete. Darin hielt er fest, dass Schikaneder nur mit den „opern-Personen“ reiste.<sup>108</sup> Leopold bestätigte in seinem Brief außerdem die despektierende Meinung vieler Zeitgenossen über Schikaneders Werk. *Das Urianische Schloß* tat Wolfgang Amadeus' Vater als lächerliche und hanswurstische Kinderei ab und die Musik der Oper als „von allen opern zusammengestohlen“.<sup>109</sup> Vielleicht lässt sich in dieser kritischen Aussage eine weitere Spur für Schikaneders fortdauernde Beliebtheit und Karriere finden. Das, was Leopold Mozart als musikalisches Plagiat anprangerte, kann positiv ausgelegt als Fähigkeit betrachtet werden, sich der beliebtesten Musiken der Zeit zu bedienen.

Von der Bischofsstadt gelangte Schikaneder erneut nach Schwaben. Am 13. Juni 1786 gab seine Theater-Gesellschaft in Augsburg Premiere. Die Spielzeit sollte 40 Vorstellungstage umfassen und am 18. September desselben Jahres enden.<sup>110</sup>

In Augsburg war die Aufführung des Stückes *Der Luftschiffer* vorgesehen, das vermutlich von einer im August 1786 geplanten Ballonfahrt inspiriert wurde, die hunderttausend Menschen anzog. Weil diese aber aus technischen Gründen nicht zustande kam, ist auch *Der Luftschiffer* nicht aufgeführt worden.<sup>111</sup> Von jener komischen Operette sind nur Bruchstücke erhalten. Die Textpassagen, Figurenzeichnung und der Aufenthalt Schikaneders in Augsburg sprechen für die Autorschaft des Bayern. Neben diesem Werk könnte Emanuel Schikaneder in Augsburg zudem *Die Hexe von Augsburg* verfasst haben, das gänzlich verschollen ist.<sup>112</sup>

---

<sup>106</sup> Vgl. Sonnek 1999: 66

<sup>107</sup> Vgl. ebd.: 67

<sup>108</sup> Vgl. Bauer, Wilhelm/Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Bd. III, Kassel, 1962 - 1975: 538, zit. nach: Sonnek 1999: 68

<sup>109</sup> Vgl. ebd.: 542 f., zit. nach: ebd.

<sup>110</sup> Vgl. Sonnek 1999: 69

<sup>111</sup> Vgl. ebd.: 71 f.

<sup>112</sup> Vgl. ebd.: 74

## 7. Regensburg 1787 – 1789: Spielzeit mit Freiheiten, Effekten und unrühmlichem Ende

Regensburg war zu jener Zeit eine wirtschaftlich und kulturell pulsierende Stadt. Das verdankte sie ihrer politischen Wichtigkeit: Von 1663 – 1806 war die Donaustadt Sitz der allgemeinen deutschen Reichsversammlung. Der Prinzipalkommissarius Karl Anselm Fürst von Thurn und Taxis vertrat im ausgehenden 18. Jahrhundert den Kaiser und leitete die Versammlungen. Durch die regelmäßigen Zusammenkünfte verweilten stets viele Gesandte aus allen Ländern in Regensburg, so dass es dem Theater dort finanziell gut ging.<sup>113</sup> Zudem konnte die Stadt eine weitreichende Theatertradition vorweisen und genoss hohes Prestige. Bis in die 1780er Jahre wurden in Regensburg französische Schauspiele (1760 – 1774) und italienische Opern (1774 – 1778; 1784 – 1786) gegeben.<sup>114</sup> Der Fürst selbst war den italienischen Aufführungen sehr zugetan, aber auch die deutsche Bühne gewann an Bedeutung. Zwischen 1778 und 1784 gab Andreas Schopf ein Intermezzo am Theater der Donaumetropole.<sup>115</sup> Einige Gesandte sprachen sich schließlich beim Fürsten für den Bau eines Theaters aus, in dem eigens deutsche Schauspiele aufgeführt werden sollten. Dieser Umstand kam Emanuel Schikaneder zugute. Zwar bewilligte Fürst von Thurn und Taxis nicht die Errichtung eines neuen Theaters; er kündigte schlicht der italienischen Operntruppe und berief Schikaneder in seine Heimatstadt, wo er das Theater samt Dekoration und Ausstattung übernehmen sollte.<sup>116</sup> Nicht umsonst fiel die Wahl auf Schikaneder. Regensburg bot, neben den Theateraufführungen, ein eigenes Hoforchester, Bälle, Zeremonien, Feuerwerke etc.<sup>117</sup> Die Gesandten waren den aufwendigen Zeitvertreib also gewöhnt, so dass sich der Fürst verpflichtet fühlte, einen den extravaganten Wünschen entsprechenden Direktor ausfindig zu machen. Dem bayerischen Prinzipal eilte der Ruf voraus, neue Maßstäbe in seinen effektbeladenen Inszenierungen zu setzen.<sup>118</sup> Von Thurn und Taxis wählte also nicht rein zufällig Schikaneder aus. Noch 1785 lehnte der Fürst ein Spielgesuch des wandernden Direktors ab. Zwei Jahre später setzten sich aber die Befürworter einer Veränderung des Regensburger Theaters, die das „nationale Theater“ der „welschen Oper“ vorzogen, durch.<sup>119</sup> Das Schauspielhaus entwickelte sich zum unternehmerisch geleiteten Geschäftstheater und wurde der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. An den sozialen Hierarchie-Strukturen, die sich

---

<sup>113</sup> Vgl. ebd.: 75

<sup>114</sup> Vgl. Kohlhäufel u. a. (Hrsg.): *Regensburger Schauspiele*. Regensburg, 2009: 283 f. und Knedlik, Manfred: *Deutschsprachige Dramen in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg (1750 – 1800): eine Bibliographie*. Bern u. a., 2002: 7 ff.

<sup>115</sup> Vgl. ebd.: 284

<sup>116</sup> Vgl. Sonnek 1999: 75

<sup>117</sup> Vgl. Knedlik 2002: 7

<sup>118</sup> Vgl. Knedlik 2001: 95

<sup>119</sup> Vgl. ebd.: 97

anhand der Sitzplatzverteilung im Zuschauerraum und Staffelung der Eintrittspreise widerspiegeln, änderte auch Schikaneder nichts. Seine Freiheit bezog sich auf die Zusammensetzung des Spielplans und die Rollenvergabe, über die der neue Direktor keine Rechenschaft am Hofe ablegen musste.<sup>120</sup>

Risiko und Vorteil des selbstständigen Unternehmertums gehen aus dem Vertrag hervor, der zwischen Schikaneder und dem Fürsten geschlossen wurde.<sup>121</sup> Zwar übergab dieser das Theater unentgeltlich, überschrieb dem zukünftigen Direktor aber gleichzeitig die volle Verantwortung für Verluste jeglicher Art; und er behielt sich die Freiheit vor, ihm jederzeit zu kündigen. Die einzige unterstützende Maßnahme des Herrschers über Regensburg war das monatliche Abonnement, eine Art Subvention.<sup>122</sup> Von Thurn und Taxis, dem der Erhalt des Theaters zu kostspielig geworden war, übergab also nicht uneigennützig künstlerische und finanzielle Verantwortung dem neuen Direktor.<sup>123</sup>

Schikaneders Theatertross umfasste, als er sich in zwei Ankunftswellen am 23. und 24. Februar in Regensburg versammelte, samt Direktor 23 Personen.<sup>124</sup> Am 28. Februar 1787 gaben sie Premiere.<sup>125</sup> Die Spielzeit stand ganz unter dem Zeichen der selbstverfassten Produktionen: 13 seiner Stücke wurden im ersten Jahr insgesamt 31 mal aufgeführt, was manchen Theaterbesucher, der mit Schikaneders charakteristischen Dialogen und Arien nichts anfangen konnte, zu Unmutsäußerungen bewog:

In Regensburg fand ich die Schikanedersche Gesellschaft, von der ich folgende Vorstellung nicht ohne Ekel mit ansehen mußte: die 3 Ringe, ein elendes Produkt des Herrn Schikaneder, der darinnen einen wahren Kaspar machte (...).<sup>126</sup>

Die Schikaneder-Stücke wären aber in jedem Fall nicht so ausgiebig im Spielplan integriert gewesen, wenn die Regensburger sie nicht auch besucht hätten. Die aufgeführten *Der Krautschneider*, *Der angenehme Traum*, *Das Urianische Schloß*, *Der Hauspummer*, *Der Müllerthomerl*, *Die drei Ringe oder der lächerliche Mundkoch*, *Der Grandprofos*, *Philippine Welserin*, *Der Bucentaurus*, *Die Hexe von Augsburg*, *Die Schneckenpost*, *Die Raubvögel* und

---

<sup>120</sup> Vgl. ebd.: 98

<sup>121</sup> Abgedruckt bei Sonnek 1999: 75 f.

<sup>122</sup> Vgl. Knedlik 2002: 8

<sup>123</sup> Vgl. Kohlhäufel 2009: 284

<sup>124</sup> Vgl. Knedlik 2001: 95

<sup>125</sup> Vgl. Sonnek 1999: 76

<sup>126</sup> Neues Theater-Journal für Deutschland: *Ueber die Schikanedersche Gesellschaft in Regensburg. Aus dem Briefe eines Reisenden*. Leipzig, 1788: 72

*Die getreuen Unterthanen oder der ehrliche Bandit* sprechen dafür, dass die Regensburger Schikaneders Stil schätzten.<sup>127</sup> Ab dem Sommer 1787 gestaltete der Direktor zudem neuartige und vielgeschätzte Freiluftinszenierungen. Gezeigt wurde selbstredend eines der Zugstücke: *Graf Waltron*. Neben jenem Ritterstück eignete sich auch Schikaneders Werk *Hans Dollinger* für die Spektakel unter freiem Himmel, da vor allem das finale Ritterturnier zwischen Dollinger und seinem heidnischen Kontrahenten Krako weiträumig inszeniert werden konnte.<sup>128</sup> Am 17. August 1788 erregte Schikaneder durch die spektakuläre Umsetzung des *Grandprofos* Aufsehen. Dabei verfolgte der Direktor weiterhin seine Werbestrategie der Anschlagzettel, die bereits im Vorfeld auf besondere Szenen hinwiesen.<sup>129</sup> Lob gab es auch für die *Räuber*, ebenfalls außerhalb des Theatergebäudes aufgeführt. Doch während die positiven Zeitungsartikel Schikaneders wirkungsvolle Inszenierungen priesen, gab es harsche Kritik an seinen schriftstellerischen Fähigkeiten. Bisweilen wurde ihm sogar Plagiat und Inhaltslosigkeit vorgeworfen.<sup>130</sup>

Schikaneders Regensburger Zeit endete auf Grund zweier Vorfälle etwas abrupt: Zum einen wurde dem Gesuch um Aufnahme in die lokale Freimaurerloge abschlägig begegnet. Die Ursache war angeblich eine Affäre mit Karoline von Train, der Ehegattin des Fürsten. Diese Zurückweisung der Loge ist Auslöser zahlreicher Spekulationen in der Forschung über Schikaneders Verhältnis zum Geheimbund und der eventuellen literarischen Verarbeitung des Ereignisses und des Freimaurertums im *Zauberflöten*-Libretto.<sup>131</sup>

Zum anderen intrigierte Schikaneders Ensemble gegen seinen Direktor, als er zwei Hauptdarstellerinnen entließ, um den Konkurrenzstreit, der unter drei Schauspielerinnen ausgebrochen war, beizulegen. Nachdem er Jakob Rechenmacher als Nachfolger vorgeschlagen hatte, bat er beim Fürsten darum, die Stadt und seine Truppe verlassen zu dürfen. Seine nächste Station sollte Wien werden, dort bot ihm Eleonore den Direktorenposten am Freihaustheater an, da der bisherige Leiter und Ex-Kompagnon, Johann Friedel, kurz zuvor verstorben war.<sup>132</sup>

---

<sup>127</sup> Vgl. ebd.: 72 – 75

<sup>128</sup> Vgl. Sonnek 1999: 82

<sup>129</sup> Vgl. ebd.: 82 f.

<sup>130</sup> Vgl. ebd.: 83

<sup>131</sup> Vgl. ebd.

<sup>132</sup> Vgl. ebd.: 84

## 8. Freihaustheater auf der Wieden: Der Karrierehöhepunkt?

Otto Erich Deutsch mutmaßt, dass Eleonore und Emanuel aus theatergeschäftlichen Gründen in Wien wieder zusammengefunden haben. Eleonore Arth hätte das Wiedner Theater vom verstorbenen Friedel zwar geerbt (sie leiteten es von 1787 – 1789 gemeinsam), aber als Frau nicht die Erlaubnis bekommen es alleine zu führen. Die Gattin holte Emanuel außerdem nach Wien, so Deutsch, um dem Theater ein finanzielles Standbein zu geben. Schikaneder sei gerne in die Kaiserstadt zurückgekehrt, sah er doch in gewisser Weise seinen Plan von 1786, nämlich ein Theater zu erbauen, zumindest durch dessen Leitung teilweise in Erfüllung gehen.<sup>133</sup>

Diese letztgenannte These über die Rückkehr des Theatermenschen nach Wien klingt plausibel. Zu hinterfragen sind die zwei anderen Gründe für Schikaneders Einstieg im Freihaus, nämlich dass Eleonore als Frau kein Theater in Eigenregie hätte leiten dürfen sowie der finanzielle Aspekt. Eine neue und realitätsnähere Perspektive auf Schikaneders Rückkehr in die Hauptstadt liefert hingegen Anke Sonnek: Schikaneder war Zeitungsberichten zufolge eigentlich nach Wien gekommen, um in Karl Marinellis Theater in der Leopoldstadt als Schauspieler zu wirken.<sup>134</sup> Das spricht nicht für eine solide finanzielle Situation Schikaneders. Außerdem war er bis zu diesem Zeitpunkt seit immerhin einem Jahrzehnt Direktor. Schikaneder hätte sich in Marinellis Theater zum ersten Mal seit langem nicht nach seinen eigenen Wünschen ausleben dürfen. Ob die Regensburger Zeit für ihn nicht nur auf Grund von Intrigen, sondern auch wegen Misswirtschaft zu Ende ging, ist Spekulation. Dass Schikaneder sich aber genötigt fühlte, jenen Verdacht in einem Brief an von Thurn und Taxis von sich zu weisen, schließt diese Möglichkeit zumindest nicht gänzlich aus.<sup>135</sup>

Eleonore konnte ihren Mann jedenfalls überzeugen, wieder als Direktor tätig zu werden – und dies eher aus dramaturgischen Gründen. Emanuel sollte der Oper, die unter Friedels Leitung von den Kritikern verschmäht worden war, zu neuem Glanz verhelfen.<sup>136</sup> Der finanzielle Hintergedanke spielte eine marginale Rolle, denn Josef von Bauernfeld war der eigentliche Finanzier und Geldgeber im Dreierbund. Sein Bruder, der Jurist Anton von Bauernfeld, besaß seit 1. April 1788 das Theater. Auf den Tag genau ein Jahr nach dem Erwerb verpachtete der

---

<sup>133</sup> Vgl. Deutsch, Otto Erich: *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787 – 1801*. Wien-Leipzig, 1937: 12 und Komorzynski 1990: 84 f.

<sup>134</sup> Rittersberg 1827, in: Adolf Bäuerles Theaterzeitung, Nr. 41, 5. April 1827: 165. Im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25, 1915, S. 273 wird zudem erwähnt, Schikaneder kehrte bereits 1788 nach Wien zurück; zit. nach: Sonnek 1999: 88

<sup>135</sup> Vgl. Pigge, Helmut: *Theater in Regensburg*. Regensburg, 1998: 36, zit. nach: Kohlhäufel 2009: 288 f.

<sup>136</sup> Vgl. Kommentar des Kritischen Theaterjournals zur Voranzeige der Eingebildeten Philosophen, 5. Februar 1789, 2. Quartal 1. Stück: 4 f., zit. nach: Sonnek 1999: 87 f.

Advokat das Schauspielhaus für zehn Jahre seinem Bruder Josef. Bauernfelds Beteiligung als Ko-Direktor am Freihaustheater endete am 10. Januar 1793 unrühmlich, da er bankrott ging.<sup>137</sup>

Im Juli 1789 übernahm Emanuel Schikaneder also die Direktion des 1787 errichteten Freihaustheaters, das den offiziellen Titel *Wiedner Theater im hochfürstlichen Starhembergischen Freyhaus* trug. Nach Karl Marinellis Leopoldstädtertheater war es die zweite Vorstadtbühne in Wien.<sup>138</sup> Am 17. Juni 1790 bewilligte Kaiser Leopold II. Bauernfeld/Schikaneders Ansuchen um den Erhalt des Titels „k. k. priv. Wiedner-Theater“. <sup>139</sup> Die ersten dort aufgeführten Stücke aus Schikaneders Hand waren noch unter Johann Friedels Direktion *Der Grandprofos* und *Das Laster kömmt an Tage* gewesen.<sup>140</sup> Als erstes eigenes Stück inszenierte der neue Prinzipal *Der dumme Anton aus dem Gebürge oder die zween Anton*, das bis Jahresende 1789 mindestens 32 Aufführungen verzeichnete.<sup>141</sup> Zu den prominentesten Verehrern des *Anton* gehörte Mozart.<sup>142</sup>

Mit dem am 14. Mai 1796 erstmals aufgeführten *Tyrolerwastel* gelang Schikaneder ein weiterer bahnbrechender Erfolg. Im selben Jahr noch kam das Zugstück auf 66 Aufführungen. Bis Schikaneder zehn Jahre später das Theaterhaus an der Wien verließ, folgten 64 Wiederholungen. Der Direktor reagierte auf solches Gelingen, ganz Geschäftsmann, mit Fortsetzungen. Dem *Anton* folgten beispielsweise sechs weitere Teile.

*Östreichs treue Brüder oder die Scharfschützen in Tirol* wechselte sich ab dem 25. Oktober regelmäßig mit seinem ersten Teil, dem *Tiroler Wastel*, ab. Die patriotische Fortsetzung ist nicht erhalten, wird aber in den *Eipeldauerbriefen* kurz beschrieben.<sup>143</sup>

Trotz Schikaneders Krankheit im Jahr 1797, über die nichts Näheres bekannt ist, wurden 27 neue Stücke auf die Bühne gebracht. Darunter 14 Opern, bzw. Singspiele, 7 Schau- und 6 Lustspiele (es gab keine markanten Unterscheidungskriterien für jene Gattungsbezeichnungen).<sup>144</sup>

---

<sup>137</sup> Vgl. Sonnek 1999: 88 f.

<sup>138</sup> Vgl. ebd.: 84

<sup>139</sup> Vgl. ebd.: 88

<sup>140</sup> Vgl. Deutsch 1937: 8

<sup>141</sup> Vgl. ebd.: 14

<sup>142</sup> Vgl. Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Bd. IV, Nr. 1129, 1962 – 1975: 110, zit. nach: Sonnek 1999: 91

<sup>143</sup> Vgl. *Briefe eines Eipeldauers*. Einunddreißigstes Heft, Wien, 1796: 8 ff.

<sup>144</sup> Vgl. Sonnek 1999: 106



Titel und Bezeichnung der Stücke waren von entscheidender Bedeutung für die Attraktivität beim Publikum. Der Zusatz „komisch“ schien seine Wirkung nicht zu verfehlen. Es gab „heroisch-komische/tragisch-komische“ und „ganz neue komische“ „Faschings-Opern“, „Zauberspiele/Zauberopern“ mit „Maschinen und Flugwerken“ und vieles mehr.

Schikaneders Direktion auf dem Wiedner Theater kann getrost als Höhepunkt seiner Bühnentätigkeit bezeichnet werden. Das hat bei weitem nicht nur mit der *Zauberflöten*-Premiere von 1791 zu tun: Lange Zeit ignorierte eine auf Mozart zentrierte Schikaneder-Forschung die Tatsache, dass die *Zauberflöte* bereits das vierte Singspiel in Manier der von Christoph Martin Wieland beeinflussten Märchenoper auf dem Wiedner Theater war. Nicht Mozart hat dem Freihaustheater seine Charakteristik verliehen, vielmehr entwickelte sich im Austausch zwischen dem Salzburger und anderen Komponisten ein typischer Wiedner Stil.<sup>145</sup> Der zweite „Mythos“ Schikaneders Inszenierungen betreffend ist, dass die musikalische Qualität des Freihauses zu wünschen übrig ließ. Dem widerspricht David Buch, der festhält, dass nach der Schließung des Kärntnertortheaters Orchestermmitglieder von der renommierten Bühne übernommen wurden. Zum anderen beschäftigte der Direktor zwei der begabtesten Schauspieler, Sänger und Komponisten seiner Zeit: Franz Xaver Gerl und Benedikt Scha(c)k, die als Sarastro bzw. Tamino sehr erfolgreich waren<sup>146</sup> und die Musik zum Publikumsliebbling *Der dumme Anton* beisteuerten.<sup>147</sup> Zuletzt engagierte Schikaneder Johann Baptist Henneberg, der mit dem Bayern zusammen eine musikalische Mannigfaltigkeit auf die Bühne brachte, die viele Besucher ins Wiedner Theater lockte und dem Haus zu einiger Berühmtheit verhalf.<sup>148</sup> Wie wenig sich der Direktor auf seinen Lorbeeren ausruhen konnte und wollte, zeigt der abwechslungsreiche Spielplan.<sup>149</sup> Den Hauptteil des Repertoires bildeten zwar die von den Hauskomponisten neu entwickelten Singspiele. Dennoch musste Schikaneder durch Übersetzungen, Neubearbeitungen und Adaptionen französischer, italienischer oder eigener Stücke dem Druck gerecht werden, den das Wiener Publikum erzeugte. Schließlich

---

<sup>145</sup> Vgl. Buch, David: *Die Hauskomponisten am Theater auf der Wieden zur Zeit Mozarts*. In: Acta Mozartiana, 48, Heft 1, 2001: 75

<sup>146</sup> Vgl. ebd.: 75 f

<sup>147</sup> Vgl. Sonnek 1999: 89

<sup>148</sup> Vgl. Buch 2001: 76

Wie umfassend Schikaneders Produktion auf dem Freihaustheater war, konnte erst 1991 ganz ermessen werden, als die Archivbestände des Hamburger Stadttheaters, die im 2. Weltkrieg nach St. Petersburg gebracht worden waren, wieder auftauchten. Verschollen geglaubte Partituren der Stücke, die im Wiedner Theater aufgeführt worden waren, sind nun in der Staats und Universitätsbibliothek Carl Ossietzky in Hamburg zugänglich (vgl. Buch 2001: 79).

<sup>149</sup> Vgl. Sonnek 1999: 285 – 290. Erstaufführungen von 1789 bis 1794 nach Otto Erich Deutsch 1937, S. 291 – 321, Aufführungen 1794 – 1801 nach Ignaz von Seyfried

entgegnete Schikaneder diesem Premierenstress, indem er Stücke in Komponisten-Teams ausarbeiten ließ:

(...) Bey den sechs Theilen der beyden Anton oder des dummen Gärtners, die jeder für sich einen besonderen Titel führen, bey der Schellenkappe oder dem Derwisch, und bey dem Stein der Weisen komponirten mehrere zugleich, man arbeitete an diesen Operetten wie an einem Hause, und es ist nicht zu läugnen, dass diese Manier die allerbeste ist, wenn eine Oper bald zu Stande gebracht seyn soll.<sup>150</sup>

Aber nicht nur die Musik bescherte Schikaneder große Erfolge. Es ist verständlich, dass diese in der Forschung umfassend behandelt wurde, traten im Freihaustheater doch immerhin solche Größen wie Mozart, Haydn, Winter, Henneberg, Wölfl und Beethoven in eigens arrangierten, sogenannten „musikalischen Akademien“ auf, die ab 1798 regelmäßig stattfanden.<sup>151</sup> Dennoch: die Sprechstücke waren beliebt; zudem verschmolzen in nicht wenigen Schauspielen gesprochene Passagen, musikalische Einlagen und Bühneneffekte zu gattungsübergreifenden Gesamtwerken, die den Ruf des Wiedner-Theaters begründeten. Zusätzlich gelang Schikaneder Anfang 1798 ein Clou: Er warb den Dichter Joachim Perinet vom Leopoldstädter Theater ab. Perinet lieferte im selben Jahr 11 neue Produktionen für das einstige Konkurrenz-Vorstadttheater.

Sein erstes Stück war *Orion oder der Fürst und sein Hofnarr*.

Dem folgten *Eins und drey oder Ein Gesicht und drey Menschen*;

*Der erste Schritt führt zum zweyten*;

*Liebe macht kurzen Prozeß oder Die Heurath auf gewisse Art*;

*Die Schneiderhochzeit*;

*Martinls Freysprechung*;

*Fehl geschossen und doch getroffen* und *Die Hauskomedie oder das Rendezvous beym Feuer*, die beide am 4. September 1798 Premiere hatten;

*Lili oder der Wachtelpeter*;

*Der Kopf ohne Mann* und zuletzt *Das Faschingsstückchen oder Wer hat das Neujahr gewonnen?*.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Wiener Theater Almanach, Wien, 1794: 188, zit. nach: Buch 2001: 78

<sup>151</sup> Vgl. Sonnek 1999: 110

<sup>152</sup> Vgl. ebd.: 301 – 310

Neben den während der Wanderschaft erprobten Stücken, die Schikaneder am Wiedner Theater neu inszenieren konnte, streute der Direktor demnach auch neue Komponenten in sein Repertoire ein. Die mannigfaltigen Bühnenmöglichkeiten waren für die aufwendiger zu inszenierenden Musikstücke förderlich. In den 1790er Jahren schwanden hingegen die Tragödien von Goethe, Schiller und Shakespeare.<sup>153</sup>

## 9. Die künstlerische Konsequenz: Das Theater an der Wien

Bereits 1799 fasste Schikaneder den Entschluss, ein gänzlich neues Theaterhaus errichten zu lassen. In Bartholomäus Zitterbart fand er den geeigneten Finanzier für das Großprojekt. Trotz des Einspruchs Peter von Brauns, Leiter der Hoftheater, konnte Emanuel Schikaneder am 27. Mai 1800 den von der niederösterreichischen Landesregierung bewilligten Bauantrag beim Wiener Magistrat einreichen. Dabei kamen dem Direktor die zwei alten Privilegien Joseph II. von 1786 und Leopold II. von 1790 zugute, die ihm zugestanden hatten, überall in den Vorstädten, außer auf dem Glacis, ein Theater erbauen zu dürfen.<sup>154</sup> In 12 Monaten war der Bau fertiggestellt und am 11. Juni 1801 eröffnete das moderne Schauspielhaus im Beisein des kaiserlichen Hofes seine Pforten.<sup>155</sup> Das neue Theater entsprach in Größe und technischer Ausstattung Schikaneders dramaturgischen Präferenzen. Es bot 2200 Besuchern Platz. Die große Bühne konnte nach hinten ausgelagert werden, so dass sich in den Massenchoreographien, wie während der Oper *Alexander*, 26 Reiter samt Fußvolk darauf tummelten. Die Kulissen schob man nicht mehr seitlich auf die Bühne, sie wurden zeitsparend von oben oder unten auf die Bretter gezogen.<sup>156</sup>

Das Theater an der Wien gilt als technisches Vorbild für das Linzer Schauspielhaus. Die dortige Landesregierung verhandelte 1801 wegen des Neubaus des Theatergebäudes mit Emanuel Schikaneder, der zusammen mit Eleonore in Oberösterreich weilte. In verkleinertem Maßstab imitierte das Linzer Theater beispielsweise das „hintere Rosstor“ des Wien-Theaters, das prädestiniert war für die Auftritte der Reiter in den vielen sogenannten „Rossstücken“ oder „Pferdekomödien“, die sich auch in Linz über Schikaneders Tod hinaus hoher Beliebtheit erfreuten.<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Vgl. ebd.: 110

<sup>154</sup> Vgl. ebd.: 113 f.

<sup>155</sup> Vgl. Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*. Zürich, Leipzig, Wien, 1952: 44. Zur technischen Ausstattung der Bühne: vgl. Krzeszowiak, Tadeusz: *Theater an der Wien: seine Technik und Geschichte 1801 – 2001*. Wien, 2002

<sup>156</sup> Vgl. Sonnek 1999: 115 f.

<sup>157</sup> Vgl. Pfeffer 1950: 148

Freihaustheater und Theater an der Wien sind rezeptionsgeschichtlich nicht voneinander zu trennen. Auf die geistige Fortführung der Werke verweist nicht nur *Thespis*, das Schlussstück der Bühne am rechten Flussufer und Eröffnungsstück des Hauses am linken Ufer der Wien. Das Aufführungsverzeichnis der beiden Theater schließt geistig thematisch darüber hinaus aneinander an. Neben modischen Permutationen evozierte aber vor allem die ab Herbst 1801 sich verstärkende Zensur Veränderungen und Abweichungen am Spielplan (s. Kapitel 2.5.2). Über die Nervosität der Wiener Obrigkeit und ihre Überwachungsmethoden berichtete auch Johann Gottfried Seume, der 1802 nach Wien reiste. Eine „Instanz“ durchsuchte an der Grenze Seumes Gepäck, „(...) ob nicht vielleicht etwas französische Konterbande darin stecke (...).“<sup>158</sup> Über den Wiener Theaterbetrieb fand der Reisende wenige positive Worte. Eine kleine Ausnahme lieferte der Direktor am neuen Vorstadttheater:

Schikaneder treibt sein Wesen in der Vorstadt an der Wien, wo er sich ein gar stattliches Haus gebaut hat, dessen Einrichtung mancher Schauspieldirektor mit Nutzen besuchen könnte und sollte (...). Mehrere seiner Stücke scheint er im eigentlichen Sinne nur für sich selbst gemacht zu haben; und ich muß bekennen, daß mir seine barocke Personalität als Tyroler Wastel ungemeines Vergnügen gemacht hat.<sup>159</sup>

Am 22. Mai 1802 überschrieb Schikaneder das Theater-Privilegium an Zitterbart, was jedoch keinerlei dramenästhetische Neuerungen nach sich zog. Schikaneder blieb weiterhin künstlerischer Leiter. Mit den 100.000. Gulden, die der Direktor von Zitterbart erhielt, kaufte er sich in Nussdorf bei Wien das heute sogenannte Schikaneder-Léhar-Schloss.<sup>160</sup>

Was die angesprochenen modischen Veränderungen betrifft, so erfreute sich die französische Oper in Form von Bearbeitungen oder Übersetzungen zunehmender Beliebtheit. *Richard Löwenherz* von Schmieder/Grétry wurde zwischen 29. Mai 1802 und Ende 1806 56 Mal gespielt. Weitere Autoren und Komponisten der Stunde waren Jean Nicolas Bouilly (*Les deux journées*), Le Mièrre (*La Veuve de Malabar*) sowie Seyfried und Cherubini, die *Der Bernhardsberg* verfassten. Den Umweg vom Französischen über das Italienische zum Deutschen machte Giovanni de Gamerras und Antonio Salieris Oper *Palmyra, Königstochter von Persien*.<sup>161</sup> Dies sind nur einige Beispiele aus der „französischen“ Opernphase am Theater an der Wien. Aufführungssprache blieb aber das Deutsche. Schikaneders Werke

---

<sup>158</sup> Seume, Johann Gottfried: *Spaziergang nach Syrakus*. München, 1962: 36

<sup>159</sup> Ebd.: 37 f.

<sup>160</sup> Vgl. Sonnek 1999: 120

<sup>161</sup> Vgl. ebd.: 121 f.

waren in jener Zeit lediglich das Singspiel *Pfändung und Personalarrest* (7. Dezember 1803), das Lustspiel *Spaß und Ernst* (17. Dezember 1803) und *Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen* (18. Juli 1803).<sup>162</sup>

1804 wurden die kostenaufwendigen Produktionen auch Zitterbart zu viel, so dass er am 15. Februar das Theater an der Wien an Schikaneders Kontrahenten Peter von Braun verkaufte. Dass jener nun eine Art Theatermonopol in Wien errichtet hatte, missfiel, denn man fürchtete ein Absinken des Niveaus.<sup>163</sup> Schikaneder verließ zunächst mit Zitterbart die Bühne. Joseph Sonnleithner übernahm die Leitung, und obwohl es ihm gelang, eine Erlaubnis für Pantomimespiele zu erwirken, so hatte auch er mit den Beschränkungen der Zensur zu kämpfen. Noch im Sommer desselben Jahres legte Sonnleithner das Amt nieder. Von den unterschiedlich erfolgreichen Inszenierungen ragte lediglich die Oper *Raoul der Blaubart* mit der Musik von Grétry hervor.<sup>164</sup>

Schikaneder wurde zum Erstaunen der Kritiker erneut Direktor des Theaters an der Wien. Es scheint, der Bayer habe aber diesmal eine Trendwende verschlafen, denn seine wiederaufgenommenen Eigenproduktionen fielen beim Publikum durch. Kein *Wastel*, keine *Fiaker in Wien* und auch nicht der einstige Erfolgsebner *Der Stein der Weisen* konnte das Publikum überzeugen. In jenen letzten zwei Jahren Schikaneders Wiener Direktionszeit waren wenige Werke von Erfolg gekrönt: *Die Karawane aus Kairo* und *Die beiden Geizigen* von Grétry, *Salamons Urteil*, von Quaisin in Musik gesetzt, sowie zwei gleichnamige Fortsetzungen des Lustspiels *Die Modesitten*, Perinets *Schwestern von Prag* und Méhuls *Euphrosine* waren, neben Händels musikalischer Akademie *Messias*, die letzten Schlaglichter unter Schikaneders Leitung. Die einstigen Konkurrenten Braun und Schikaneder, die das Theatergeschehen über Jahre geprägt hatten, verließen beide am 31.12.1806 das Theater an der Wien.<sup>165</sup>

Es existiert in der Forschung keine plausible Erklärung dafür, weshalb Schikaneder nach 1804 in seinem eigenen Theater nicht mehr Fuß fassen konnte. Sonnek schreibt diesen Umstand den durch Napoleon bedingten Umwälzungen in Europa zu, welche zu Unsicherheiten und wechselndem Geschmacksempfinden - auch im Theaterbetrieb - geführt hätten.<sup>166</sup> Die Autorin belegt dies, indem sie auf eine seit Beginn des 19. Jahrhunderts neu einsetzende Mode der französischen Oper hinweist.<sup>167</sup> Es sei aber angemerkt, dass Schikaneder sich

---

<sup>162</sup> Vgl. ebd.: 123 f.

<sup>163</sup> Vgl. Zeitung für die elegante Welt, 4. Jahrgang, Nr. 26, 1.3.1804: 203, zit. nach: Sonnek 1999: 124

<sup>164</sup> Vgl. Sonnek 1999: 125

<sup>165</sup> Vgl. ebd.: 127

<sup>166</sup> Vgl. ebd.: 229 f.

<sup>167</sup> Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung, August 1803: 780, zit. nach: Sonnek 1999: 230

diesem Trend anpasste, wie im Kapitel geschildert wurde, auch wenn die Werke französische *Bearbeitungen* waren und nicht den gesamten Spielplan dominierten. Andererseits ist die These Sonneks zu hinterfragen, da mit Napoleons Aufstieg in den meisten deutschsprachigen Ländern ein neuer Patriotismus aufkeimte.

Eventuell ist das Theater an der Wien – ganz ohne logische Erklärung – unmodern geworden und war schlicht nicht mehr „en vogue“. In der Tat musste es ab 1804 einiges an Originalität einbüßen, da sein Spielplan dem Hoftheater angeglichen wurde.<sup>168</sup>

#### 10. Brünn (1807 – 1809) und Schikaneders Lebensende

Emanuel Schikaneders letzte Theaterstation spiegelt die zweigeteilte Meinung über seine Person und Praktiken wider. Als er am 22. März 1807 die Leitung des königlich städtischen Theaters zu Brünn übernahm, lobten die Zeitungen seine Freiluftinszenierungen, die reichen Effekte, die Ausstattung und die guten Einnahmen des Schauspielhauses. Kritik erfuhren seine lokalen Stücke und Komödien, die das Publikum in zwei Lager teilten.<sup>169</sup>

Den Lustspielen *Die Fiaker in Wien*, *Lumpen und Fetzen* sowie *Amors Schiffchen in der Brigittenau* folgten Trauerspiele von Heinrich Josef v. Collin. Opern und Ritterstücke mit Massenszenen, für die Schikaneder so berühmt war, zogen das meiste Publikum an. Auf den Erfolg seines Werkes *Die Schweden vor Brünn* ließ der Direktor weitere „vaterländische Gemälde“ folgen: *Friedegilde*, *Königin von Mähren*, *Schembera*, *Herr von Boskowitz* und *Schemeberas Geist*. Ähnlich wie in Wien konnte Schikaneder das hohe finanzielle Niveau, das die imposanten Stücke forderten, auch in Brno nicht halten. 1808 baute er außerdem ein Amphitheater auf der Königswiese bei Kumrowitz, das vorderhand für Ritterdramen gedacht war. Er inszenierte seine *Schweden vor Brünn*, *Graf Schembera*, *Der Grandprofos* sowie Möllers *Graf Waltron*.<sup>170</sup>

In den letzten Jahren seines Wirkens scheint Schikaneder etwas schrullig geworden zu sein: Trotz des finanziellen Engpasses mietete er noch zusätzlich den Brünner Redoutensaal und die Theaterkaverne, ließ den Saal neu herrichten und gab darin Maskenbälle, die kaum Einnahmen verschafften. Auch künstlerisch nahm er sich nach Meinung des Publikums absonderliche Eigenheiten heraus, wie eine Skandal-Anekdote schildert: Angeblich hatte der Direktor die dramatische Szene aus Kotzebues *Hussiten von Naumburg*, in der Kinder zu

---

<sup>168</sup> Vgl. Sonnek 1999: 230

<sup>169</sup> Vgl. ebd.: 128

<sup>170</sup> Vgl. ebd.: 129

Tode kommen, mit einem Liedchen aus dem *Spiegel von Arkadien* unterlegt. Das Publikum reagierte aufgebracht.

Der *Spiegel von Arkadien* wurde dann zu Ostern 1809 Schikaneders letzte Vorstellung in Brünn.<sup>171</sup>

Die letzten Lebensjahre des Theatermenschen lesen sich wie ein Trauerspiel: Nach Wien zurückgekehrt, wurde es Schikaneder nicht gestattet das „Pimperletheater“ in der Josefstadt zu erbauen. Die Verwüstungen napoleonischer Truppen in Nussdorf betrafen auch sein Anwesen. Er verkaufte es unter Wert weiter. Doch auf Grund der Geldentwertung ging diese kleine Rücklage verloren. Die Übernahme des Pester Theaters scheiterte ebenso wie jene der Bühne in Steyer.<sup>172</sup> Verarmt starb Emanuel Schikaneder schließlich am 21. September 1812 in der heutigen Florianigasse, damals Alservorstadt, an „Nervenschwäche“. Der Dramatiker wurde in einem nicht erhaltenen Massengrab auf dem allgemeinen Friedhof zu Währing beigesetzt.<sup>173</sup>

1804 hatte Schikaneder ein Testament aufsetzen lassen, das seiner tiefen Verbundenheit zu Wieland und Schiller Ausdruck verleiht. 300 Gulden sollten dem Verfasser des *Dschinnistan* zukommen. Falls jener vor Schikaneder sterben sollte, so im Dokument, würde die Summe an Schiller vererbt werden.<sup>174</sup>

Es ist erstaunlich, dass Emanuel Schikaneder, der in den meisten bedeutenden Theatern des süddeutsch-österreichischen Raumes Station gemacht oder diese sogar erbaut hat, in der heutigen Forschung so vergessen ist. Johann Friedel hat sicher Recht, wenn er, wie zu Beginn zitiert, festhält: „Wäre der Mann nur ein Vierteljahr, in Berlin, oder Leipzig, oder Hamburg gewesen, ich verwette meinen Kopf darauf, man läse alle Theaterkalender und Journalen von ihm voll (...).“<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> Vgl. ebd.: 130

<sup>172</sup> Vgl. ebd.: 131

<sup>173</sup> Vgl. Kammermayer 1992: 291 ff.

<sup>174</sup> Vgl. Deutsch, Otto Erich: *Schikaneders Testament*. In: ÖMZ 18, H. 9, 1963: 306, zit. nach: Sonnek 1999: 131 f.

<sup>175</sup> Friedel 1784: 246

### III, Schikaneders Produktionshorizont

#### 1. Einflussfaktoren auf Schikaneders Produktion

Um seine Stücke und auch Schikaneder als Person besser begreifen zu können, ist es zunächst notwendig, den Fokus auf das Wiener Bühnengeschehen des 18. Jahrhunderts zu legen. Es stellt sich die Frage, unter welchen Vorzeichen sich Schikaneders Leben als Bühnenmensch entfaltete.

In diesem Zusammenhang behandeln die nun folgenden Kapitel kurz die politisch diffizile Lage der deutschsprachigen Länder zu jener Zeit, um anschließend einen allgemeinen Blick auf die dramenästhetische Situation in Wien zu werfen, wobei auch die dafür ausschlaggebende Theaterdebatte der 1760er Jahre ihre Erwähnung findet. Mit dieser Entwicklung steht die ökonomische Situierung des Wiener Theaters im direkten Zusammenhang. In Bezugnahme auf die daraus erzielten Ergebnisse soll sich ein umfassenderes Bild Emanuel Schikaneders sowie seiner Werkproduktion herauskristallisieren.

##### 1.1 Schaubühne im 18. Jahrhundert: Ein deutscher Minderwertigkeitskomplex?

Das europäische Bühnengeschehen des 18. Jahrhunderts wurde von den Theaternationen Italien, Frankreich und, nachwirkend aus den vorangegangenen Jahrhunderten, Spanien und England dominiert. Im deutschsprachigen Raum entstand aber zur Zeit der Aufklärung ein emanzipatorisches Bestreben nach Eigenständigkeit: Sprache und Charakter des Dramas sollten sich von den wirkungsmächtigen Theaternationen abgrenzen. Dies ging mit der Suche nach einem spezifisch deutschsprachigen, nationalen Theater einher. Das 18. Jahrhundert war auch der Vorabend für die im 19. Jahrhundert europaweit aufbrechenden nationalen Ideologien. Dies wirkte sich auf die Bereiche Kunst und Wissenschaft aus, die als prestigeträchtiger Stützpfeiler zur Konstituierung eines Einheitsgedanken angesehen wurden. In ganz Europa ließen sich Bestrebungen im „(...) Prozeß der Selbstfindung nationalen Kultur- und Theaterverstehens (...)“ beobachten.<sup>176</sup>

Es ist evident, dass die politische Situation, die sich aus den vielen deutschen Kleinstaaten ergab, ihre Auswirkung auf die Debatte, welche Funktion das Theater haben sollte, nicht verfehlte. Doch von welcher Stadt aus sollte die neue künstlerische Ausrichtung erfolgen?

---

<sup>176</sup> Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt, 1997: 10



Der deutsche „Flickenteppich“ konnte kein geistiges Zentrum Pariser oder Londoner Art vorweisen, was einige Intellektuelle deutscher Sprache störte. Es lag also in ihrer Absicht, ein deutschsprachiges Drama zu verorten und zu benennen, um einen Identifikationspunkt zu schaffen. In dieser Entwicklung fiel Wien als deutschsprachige Metropole von Weltrang eine entscheidende Bedeutung zu.

Das Schauspiel sei, so General Ernst Gottlieb von Petrasch in seiner Schrift *An die Wiener* „(...) die Abschilderung der Lebens- und Denkungsart, der Sitten und Thaten eines jeden Volkes gewesen.“<sup>177</sup> Zudem meint Petrasch, dass die Zergliederung der deutschsprachigen Länder dazu geführt habe, dass es keine spezifisch deutschen Sitten und Gebräuche gebe, sondern diese in den einzelnen Ländern, wenn nicht sogar in den einzelnen Städten, zu finden seien. Der österreichische General sieht in dieser geopolitischen Zergliederung eine Ursache dafür, dass die „Deutschen“ bis dato kein eigenes Schauspiel hervorgebracht haben und sich mit Übersetzungen der besten englischen, französischen und italienischen Stücke zufrieden stellen. Wien betrachtet er als ein mögliches Zentrum für die Etablierung der deutschsprachigen Bühne.<sup>178</sup> Das ist ein wichtiger Gesichtspunkt in Bezug auf Schikaneders Werke und sein späteres Wirken, die mitgeholfen haben, Wien zu einer Ausnahmestadt im deutschsprachigen Bühnenwesen zu machen.

Petrasch, ein Förderer Josephs von Sonnenfels,<sup>179</sup> kritisiert die französische „Mode“, welche in Wissenschaft und Kunst seiner Zeit vorherrsche. Er moniert, dass an deutschen Fürstenhöfen die französischen Schauspiele dominieren, während dem „Pöbel“ nur niedere „deutsche Gaukelspiele“ vorgeführt werden.<sup>180</sup> Eine Sanierung der deutschen Schaubühne müsse, seiner Meinung nach, von oben nach unten vonstatten gehen. Die Fürsten seien dabei in der Pflicht, ein vorbildliches Beispiel für das „höhere“ Drama zu geben, dem dann die Bürger von selbst folgen und dadurch die Theater florieren ließen.<sup>181</sup> Petrasch vertritt in *An die Wiener* die Auffassung, dass das deutschsprachige Theater einer dringenden Reform in Anlehnung an die Aufklärung bedürfe.

---

<sup>177</sup> Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner: Burlesken und Prosa*. Wien, 2007: 237

<sup>178</sup> Vgl. ebd.: 238 f.

<sup>179</sup> Vgl. Klingenstein, Grete (Hrsg.): *Bildung, Politik und Gesellschaft (...)*. Wien, 1978: 170

<sup>180</sup> Vgl. Sonnleitner 2007: 240 f.

<sup>181</sup> Vgl. ebd.: 241

Welche dramenästhetischen Konsequenzen durch den Theater-Dissens, auch „Hanswurststreit“<sup>182</sup> genannt, nach sich gezogen wurden, soll im Folgenden dargelegt werden.

## 1.2 Dramenästhetische und gesellschaftspolitische Situation

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachten wandernde Schauspieltruppen ein vielfältiges Aufführungs-Repertoire in die Städte, das je nach Ort und Publikum angepasst werden konnte. Gemäß der *commedia dell'arte* wurde extemporiert, sprich aus dem Stegreif vorgetragen. Im Zentrum stand die komische Figur.<sup>183</sup> Ausgehend von Joseph Anton Stranitzkys Hanswurst entwickelten sich weitere lustige Figuren der Wiener Komödie. Bernardon, Thadäddl, Kasperl und Staberl sind die Protagonisten einer Wiener Komödientradition, die ein Jahrhundert dauerte und ihren Höhepunkt mit Raimund und Nestroy erreichte.<sup>184</sup> Ihre illusionsbrechenden, zum Lachen einladenden Einlagen und die Distanzierung von textlichen Vorgaben waren, unter anderem, Kritikpunkte Gottscheds an jener Aufführungsform.<sup>185</sup>

Die frei gestalteten Darstellungsmöglichkeiten riefen auch staatliche Kontrollinstanzen auf den Plan, die, wie zum Beispiel das brandenburgisch-preußische Generalprivileg Friedrich Wilhelm I. vom 27.12.1732, Richtlinien für sittenkonforme Aufführungen diktierten.<sup>186</sup> Die Theaterzensur richtete sich, sehr vage formuliert, gegen „(...) alles scandalöse und Unsaubere (...)“<sup>187</sup>. Die Ablenkung von Arbeit, dem Gebet und anderen Geschäften war die vorgeschobene Argumentation der Zensurbehörde, um die Dramen-Niederschrift zu forcieren. Dies betraf zum Beispiel religiöse Schau- und Mysterienspiele. Das Oberammergauer Passionspiel umging 1780 einem Aufführungsverbot, indem es einen gedruckten Text einreichte.<sup>188</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. Hein 1997: 10. Johann Sonnleitner (2001) hält fest, dass der Hanswurststreit eine in der *Moralischen Wochenschrift* „Die Welt“ geführte Theaterdebatte war, die von Befürwortern der Wiener Komödientradition und deren aufklärerisch geprägten Gegnern geführt wurde. Unter den anonymen Verfassern der Artikel könnte auch Philipp Hafner gewesen sein (vgl.: 383).

<sup>183</sup> Vgl. Plachta, Bodo: *Damnatur – Toleratur – Admittitur*. Tübingen, 1994: 163 f.

<sup>184</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Hanswurstiaden: ein Jahrhundert Wiener Komödie*. 1996: 334

<sup>185</sup> Vgl. Plachta 1994: 163 f.

<sup>186</sup> Vgl. Brachvogel, Albert Emil: *Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas* (...). Bd. 1, Berlin, 1877/78: 71, zit. nach: Plachta 1994: 164

<sup>187</sup> Glossy, Karl: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7, 1897: 246, zit. nach: Plachta 1994: 164

<sup>188</sup> Vgl. Plachta 1994: 165

Diese „Reform“ des Theaters, die Reinhart Meyer als Form „limitierter Aufklärung“ bezeichnet, da sie von städtischen und höfischen Zentren ausging, wandte sich also gegen das mündlich Überlieferte, das von oben nicht leicht zu kontrollieren ist.<sup>189</sup>

In Wien kam es 1752 zur Umgestaltung der Zensurhofkommission. Maria Theresia sprach sich im sogenannten Norma Edikt vom 11. Februar 1752 in einem handschriftlichen Zusatz gegen das Extemporieren auf dem Theater und für die literarischen Komödien-Vorlagen aus. In jenem Zusatz, bei Bodo Plachta abgedruckt, richtete sich die Kaiserin namentlich gegen die Kompositionen Bernardons und empfahl französische, italienische oder spanische Werke.<sup>190</sup> Die oben bei Ernst Gottlieb von Petrasch beschriebene Fokussierung auf eine in Wien verwurzelte, deutschsprachige Komödie ist bei Maria Theresia nicht ersichtlich.

Die staatlichen Reglementierungen in Wien waren Ausdruck eines Dissenses darüber, in welche Richtung sich das Theater entwickeln sollte. Gottscheds und Lessings Dramenpoetik, sprich die durch die Aufklärung postulierte Forderung eines natürlichen, wahrscheinlichen und illusionistischen Theaters, wirkte sich in der Wiener Komödie negativ auf die traditionelle lustige Figur des Hanswurst und auf das Stegreifspiel aus.<sup>191</sup>

Wie einseitig auch in der rezenten Forschung die damaligen Publikums-Lieblinge Hanswurst, Bernardon und Kasperl beurteilt werden, beweist Anke Sonneks Monographie über Schikaneder. Darin spricht sie zum Beispiel von einem „Qualitätssprung“, der dem Publikum 1777 nach Eintreffen Mosers Theatergesellschaft in Nürnberg geliefert wurde, weil Hanswurst- und Bernardonstücke von ihnen kaum mehr gespielt worden seien. Sonnek schreibt diesen Umstand dem Einfluss Schikaneders auf seinen Prinzipal Moser zu.<sup>192</sup> Dabei ignoriert die Autorin allerdings, dass gerade Schikaneders Erstling *Die Lyranten oder das lustige Elend* in der Personenzeichnung Einflüsse der Lustigen Figur beinhaltet. Ein Aspekt, der für den großen Erfolg des Stückes ausschlaggebend gewesen sein dürfte.

---

<sup>189</sup> Vgl. Meyer, Reinhart: *Limitierte Aufklärung* (...). Göttingen, 1987: 183, zit. nach: Plachta 1994: 165

<sup>190</sup> Vgl. Plachta 1994: ebd.

Die Definition des Extemporierens orientierte sich an den von Kurz-Bernardon geprägten Bernardoniaden: Es ist [...] notwendig, dem Begriff des Extemporierens seine ganze Ausbreitung zu geben, und darunter auch diejenige Anrede zu ziehen, welche ein Schauspieler ohne Vorwissen des Censors an das Publikum halten würde: es gehören ferner hieher Kleidungsarten und Attribute, welche nicht dem Exemplar bezeichnet sind, hauptsächlich aber Geberden, durch welche oft eine an sich unschuldige Rede zur größten Zote werden kann (Glossy 1897: 259 f., zit. nach: Plachta 1994: 167 f.).

<sup>191</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann: *Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen*. In: Aspalter, Christian u. a. (Hrsg.): *Paradoxien der Romantik*. Wien, 2006: 380 – 400

<sup>192</sup> Vgl. ebd.: 22

Ein weiterer Widerspruch findet sich in der Aufzählung der Dichter, die in Nürnberg für die angebliche Qualitätssteigerung verantwortlich gewesen sein sollen. Sonnek listet unter anderem Philipp Hafner und Franz von Heufeld auf, deren Werke in der fränkischen Stadt unter Mosers Spielzeit aufgeführt wurden.<sup>193</sup> Aber manche Burlesken Hafners nennen Hanswurst bereits im Titel: *Die Bürgerliche Dame oder die bezämmten Ausschweifungen eines zügellosen Eheweibes, mit Hannswurst und Colombina zweyen Mustern heutiger Dienstboten* und *Etwas zu Lachen im Fasching oder des Burlins und Hannswursts seltsame Carnevals Zufälle*.<sup>194</sup> Heufelds *Bauer aus dem Gebirge* ist ebenso ein Beispiel für den lustigen Protagonisten, der sogar Hanns heißt und, wie Stranitzkys Hanswurst, aus dem Salzburger Land stammt.

Auch für die Spielzeit in Augsburg (30. September 1777 – 28. Januar 1778) sieht Anke Sonnek ein Ziel der Moser-Gesellschaft darin, das Publikum theatralisch zu erziehen. Widersinnig erscheint in diesem Zusammenhang jedoch ihr Hinweis, dass sich die Theatergesellschaft dabei dem „einfachen Geschmack des Publikums“ angepasst hätte.<sup>195</sup> Es ist richtig, dass wandernde Theatertruppen Neues in den bespielten Städten zeigen wollten. Andererseits setzten sich die Theater-Gesellschaften aus vielen Akteuren zusammen, die versorgt werden mussten. Zudem war es üblich, für die Aufführungsorte Kautions- und Pachtgebühren aufbringen zu müssen. Diese Umstände haben natürlich dazu beigetragen, dass auf den Geschmack des zahlenden Publikums Rücksicht genommen werden musste. Von Erziehung kann jedoch kaum die Rede sein.

Maria Theresias Norma-Edikt galt vor allem dem Kärntnertortheater, das zwar seit 1747 vermehrt von Leipziger Übersetzungen und Übertragungen französischer und italienischer Werke beeinflusst war, aber auch Hanswurst-Komödien aufführte. Joseph Felix von Kurz personifizierte auf dem Kärntnertortheater die lustige Figur des Bernardon, gegen die sich die Kaiserin so explizit aussprach.<sup>196</sup>

Giuseppe d’Afflisio richtete sich 1769 mittels eines Promemoria an den Mitregenten Joseph II. und erbat die Aufhebung des Extemporierverbotes. Darin forderte er, um sich für Kurz-Bernardon einzusetzen, den Erhalt der extemporierten Schauspiele für eine Übergangsphase zu gewähren, bis sich die einstudierten Stücke gefestigt hätten. Neben der Argumentation, dass diese mehr Abwechslung und Umgewöhnungszeit für Schauspieler und Publikum bieten,

---

<sup>193</sup> Vgl. ebd.

<sup>194</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner. Komödien*. Wien, 2001

<sup>195</sup> Vgl. Sonnek 1999: 23

<sup>196</sup> Vgl. Plachta 1994: 165 f.

beschreibt d’Afflisio unumwunden, dass die studierten Stücke nicht die Kosten der Theaterhäuser decken würden. Deswegen könne „(...) [d]as deutsche Theater, wenn es bestehen soll, (...) derselben noch lange nicht entbehren (...)“.<sup>197</sup>

Joseph von Sonnenfels, der Reformers und namhafte Vertreter des aufklärerisch geprägten Wiener Nationaltheaters, richtete sich in einem eigenen Promemoria, das in der späteren Publikation den Titel *Über die Nothwendigkeit das Extemporieren abzustellen* erhielt, gegen d’Afflisio. Aufgrund Sonnenfels’ Widerstand wurde d’Afflisios Antrag 1770 abgelehnt.<sup>198</sup>

Nachdem Sonnenfels 1770 zum Theaterzensor ernannt wurde, oblag ihm die Pflicht, nicht nur den Inhalt, sondern auch die „Aufführungsart der deutschen Theater“ notfalls zu zensieren. Sonnenfels stellte die Zensurausübung auf das Fundament des Extemporierverbotes.<sup>199</sup> Kurz-Bernardons Stück *Die Gelsen-Insul, oder die Spatzen Zauberey und Bernardon der verrückte Regens Chori* wurde von Sonnenfels hauptsächlich wegen seines Inhalts kritisiert und sogar verboten, nachdem es 1754 im Kärntnertortheater und 1765 im Burgtheater aufgeführt worden war. Auch die Gattungsbezeichnung „Zauberstück“ richtete sich gegen Gottscheds Wirklichkeitsanspruch, dem sich das Lustspiel zu subsumieren hätte.

Kurz-Bernardons Stück erzählt von zwei jungen Mädchen, die ihre Väter an der Nase herumführen und sie am Ende durch eine List dazu bewegen, von einer Zwangsheirat abzusehen. Der sittenwidrige Inhalt, der den „guten Ruf der Nation bey fremden“ beschädigt hätte, galt dem Theaterkritiker als Hauptgrund für das Verbot.<sup>200</sup>

Das *Nationale* in Zusammenhang mit der Berücksichtigung des moralischen Theaters findet bereits bei Petrasch Erwähnung. Für Sonnenfels galten sie als Argumente gegen Bernardons dramenästhetische Ausrichtung. Das zeichnete sich auch in der allgemeinen Abwertung der italienischen Einflüsse ab. Neben dem oben erwähnten Zauberstück verbot Sonnenfels ebenfalls Bernardons *Vier ungleiche Heürathen*, eine Adaption Giovanni Battista Pergolesis Oper *La serva padrona*. Neu an diesem Verbot ist, dass das Werk eine anerkannte und häufig aufgeführte Oper war. Pergolesis Stück steht in der Tradition der *opera buffa*, die, im Gegensatz zur *opera seria*, mit wiederkehrenden Typen und lustig pointierten Einzelszenen operiert.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. Brosche, Günter: *Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater*. Diss., Wien, 1962: 106, zit. nach: Plachta 1994: 166

<sup>198</sup> Vgl. Plachta 1994: 166 f.

<sup>199</sup> Vgl. ebd.: 167

<sup>200</sup> Vgl. Zechmeister, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor von 1747 – 1776*. Graz, Wien, Köln, 1971: 61

<sup>201</sup> Vgl. Plachta 1994: ebd.

Bodo Plachta beschreibt, dass Sonnenfels über den Weg der Zensur „(...) die ideologische Begründung für ein Nationaltheater gelegt [hat], der die administrative Umsetzung durch die Erhebung des Burgtheaters 1776 zum Nationaltheater folgte.“<sup>202</sup>

Burlesken, Possen sowie Hanswurst und Bernardon standen im Kärntnertortheater jedenfalls nach den beschriebenen Entwicklungen nicht mehr auf dem Programm. Sie verlagerten sich ab 1776, als die Spektakelfreiheit ausgerufen wurde, auf die neu gegründeten Vorstadttheater. Das Theatermonopol des Adels, beziehungsweise des Hofes, ging in jenem Jahr an unternehmerische Bürger über.<sup>203</sup>

Im Promemoria von 1770 äußerte sich Sonnenfels, dass auch „der Mann aus der mittleren Klasse“ ein Recht auf sittenhafte Schauspiele habe, zumal dem adeligen Publikum rein finanziell mehr Möglichkeiten zur Verfügung stünden. Sonnenfels forderte, ähnlich Petrasch, die Berücksichtigung der nichtadeligen Stände. Er folgerte, dass der Sittenverfall auf den Bühnen mit den ökonomisch geringeren Aufwandsmöglichkeiten der Schaubühnen zusammenhänge.<sup>204</sup> Dass es sich etwas anders verhielt, beleuchtet das folgende Kapitel.

### 1.3 Ökonomische Situation

Während der Regierungszeit Joseph II. kam es zu einem geistigen und finanziellen Erblühen der Wiener Vorstadttheater. Gleichzeitig spitzte sich im Streit um die geistige Ausrichtung der Bühne ein Konflikt zwischen pekuniären Erfordernissen und dramenästhetischen Vorstellungen zu. Das Ideal des Theaters, Schaubühne der moralischen Sittenlehre zu sein, wie es von einer breiten Schicht gefordert wurde, langweilte das Publikum und halte es von den Spielstätten fern, falls sie den Spielplan anpassen würden, so die Befürchtung der Vorstadt-Theaterdirektoren.

Die Gegner hanswurstischer Einlagen erkannten keinen Widerspruch in der aufklärerischen Ausrichtung der Lustspiele und dem ökonomischen Erhalt der Schaubühnen, wie General Petrasch in *An die Wiener* beweist.<sup>205</sup> Das sahen die Leiter der Vorstadtbühnen anders. Es stellte sich die Frage, wie die Theaterdirektoren, die zwischen den Zusehern und der Kontrolle ihrer Spielstätten standen, reagieren sollten, denn das Publikum bevorzugte weiterhin die Spaßmacher-Einlagen. Direktoren und Dichter hielten letztlich am Fortbestehen

---

<sup>202</sup> Plachta 1994: 170 f.

<sup>203</sup> Vgl. Sonnleitner 2006: 382

<sup>204</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule (...)*. Wien, München, 1980: 344 f., zit. nach: Plachta 1994: 167

<sup>205</sup> Vgl. Sonnleitner 2007: 245

der Lustigen Figur fest, so auch Schikaneder, wie in den Kapiteln IV und V dieser Arbeit zu lesen sein wird. Dem Publikum war es egal, wie ihre Lieblingsfigur hieß, es bescherte den Theaterkassen die notwendigen Einnahmen. Die Vorstadtbühnen Wiens richteten sich also aus finanziellen Gründen gegen die sentimentalen Rührstücke und ihre Ernsthaftigkeit,<sup>206</sup> verbannten diese jedoch auch nie ganz von ihren Spielplänen.

Es entwickelte sich im Theater-Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine interessante Situation, die im deutschsprachigen Raum einzigartig ist. Zu jener Zeit entstanden viele lokale Bühnenwerke, deren Qualität von den Verfechtern aufklärerischer Dramen zwar hinterfragt, vom Publikum aber frequentiert wurden. Dies führte dazu, dass inmitten der schwierigen dramenästhetischen und finanziellen Situation, die für die subventionslosen Theater herrschte, Wien zur Sehnsuchtsstadt enttäuschter deutschsprachiger Dramenschreiber avancierte.<sup>207</sup> Vor allem der Romantik nahestehende Autoren gelangten vermehrt nach Wien. Sie sahen im zu jener Zeit einzigen, deutschsprachig-urbanen Zentrum ein „Eldorado“ für ihr dramatisches Schaffen, waren aber, wie Clemens Brentano, nicht mit den schwierigen Produktionsbedingungen der Theater, deren Existenz auf dem Kartenverkauf fußte, vertraut.<sup>208</sup> Somit trafen die idealistischen Ansichten über das Theater, wie sie die Romantiker nach Wien mitbrachten, auf die krud-reale ökonomische Situation der Spielstätten vor Ort.

Ernst Gottlieb von Petrasch sah die Entwicklung des deutschsprachigen Theaters wegen der schwierigen ökonomischen Situation gehemmt. Er appellierte in erster Linie an die „Großen“, als Mäzene das Theaterwesen zu unterstützen.<sup>209</sup>

### 1.3.1 Theaterhäuser in Wien im 18. Jahrhundert

Zu der Diskrepanz aus dramenästhetischen Vorgaben und Publikumswünschen gesellte sich die Konkurrenz zwischen den Bühnen. Ende des 18. Jahrhunderts gab es sechs Theater in Wien, davon zwei Hoftheater in der heutigen Innenstadt. Zum einen das Hof-Burgtheater am Michaelerplatz, das 1742 eröffnet und 1776 von Kaiser Joseph II. zum „Nationaltheater“ erhoben wurde. Es war vom Ideal der Aufklärung geprägt.<sup>210</sup> Als charakteristische

---

<sup>206</sup> Vgl. Sonnleitner 2006: 382

<sup>207</sup> Vgl. ebd.: 380 ff.

<sup>208</sup> Vgl. ebd.: 383

<sup>209</sup> Vgl. Sonnleitner 2007: 240

<sup>210</sup> Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz: *Freihaustheater in Wien, 1787 – 1801 (...)*. Wien, 2009: 16

Aufführungen des Burgtheaters galten italienische und französische Schauspiele, manchmal auch die „deutsche Komödie“.<sup>211</sup>

Das zweite Hoftheater war das 1709 ins Leben gerufene Kärntnertortheater, in dem Josef Anton Stranitzky 1712 die Leitung übernahm und das vorzugsweise Komödien spielte. Nachdem es 1761 abgebrannt war, wurde es drei Jahre später als städtisches Theater, das ab 1785 als k. k. Hofoper meist Balletaufführungen zeigte, wiedererrichtet.<sup>212</sup> Zudem bestand das 1747 eröffnete Schlosstheater in Schönbrunn, welches Privataufführungen für die Kaiserfamilie gab.<sup>213</sup>

Dem standen drei private Theater in den Vorstädten, den heutigen Bezirken 2 – 9, gegenüber:

1. Das Theater in der Leopoldstadt, das am 20. Oktober 1781 von Karl Marinelli eröffnet wurde. Sein Repertoire umfasste meist Komödien und komische Opern. Die berühmtesten Schauspieldichter des Leopoldstädtertheaters waren Karl Friedrich Hensler und Joachim Perinet.<sup>214</sup>
2. Das Freihaus auf der Wieden, oder Freihaustheater, am 7. Oktober 1787 eröffnet, erbaut von Christian Rossbach.<sup>215</sup>
3. Das Theater in der Josefstadt wurde am 24. Oktober 1788 von Karl Mayer eröffnet.<sup>216</sup>
4. 1801 öffnete schließlich das Theater an der Wien unter seinem Direktor Emanuel Schikaneder die Tore.

Fünf Theater befanden sich außerdem in den heutigen Bezirken 10-23:

1. Das Theater in Penzing (1758)
2. Das Theater auf der Landstraße (1789)
3. Das Theater Meidling (1806)
4. Das Theater Döbling (1809)
5. Das Theater Hietzing (1816).<sup>217</sup>

Jürgen Hein weist in „Das Wiener Volkstheater“ auf die Konkurrenz hin, in der sich ab ca. 1800 die Theaterhäuser gegenüberstanden. Das Vorstadttheater wollte sich von der Bühne des

---

<sup>211</sup> Vgl. ebd.: 22

<sup>212</sup> Vgl. ebd.: 20 f.

<sup>213</sup> Vgl. ebd.: 24

<sup>214</sup> Vgl. ebd.: 26

<sup>215</sup> Vgl. Deutsch 1937: 2 und 7. Deutsch verweist auf die biographischen Parallelen zwischen Rossbach und Schikaneder. Beide stammten aus Süddeutschland, wurden jung Prinzipal, bevorzugten spektakuläre Choreographien, verstarben arm und wurden in Massengräbern beigesetzt.

<sup>216</sup> Vgl. Krzeszowiak 2009: 25

<sup>217</sup> Vgl. ebd.: 31



Hofes abheben, indem es zum Beispiel parodistische und komische Tendenzen aufgriff. Dennoch wurde jenes Kontrastprogramm zum Großteil vom Stammpublikum des bildungsbürgerlichen Hoftheaters besucht.<sup>218</sup> So traumhaft die Theaterbedingungen für das interessierte Publikum waren, so sehr brachten sie die Bühnen unter Zugzwang. Doch gerade der finanzielle Druck steigerte andererseits auch die Qualität der Wiener Theaterhäuser.

#### 1.4 Ergebnis der Auswirkungen auf Schikaneders Schaffen

Was Schikaneder zu einer der interessantesten Figuren des süddeutsch-österreichischen Theatergeschehens im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert macht, sind unter anderem die oben genannten Verhältnisse und Faktoren, in die er hineinfließen musste und die ihn zu einem theater- und literaturgeschichtlichen Repräsentanten seiner Epoche werden ließen. Diese prägenden Faktoren waren im Ergebnis:

1. Die Emanzipation von den Einflüssen der dominanten Theaternationen.
2. Die Suche nach einem deutschsprachigen Drama. Der aufkeimende Wunsch nach einem Nationaltheater, nach deutschsprachigen Stücken und Singspielen ohne Hanswurst und Extemporieren: Als „Hanswurststreit“ in die Theatergeschichte eingegangen.
3. Die alle Stände übergreifende Leidenschaft für Spektakel und Bühnenaufführungen, die wandernde Theatertruppen anzog.
4. Der abflauende aber nicht gänzlich zurückgedrängte Einfluss der *commedia dell'arte*.
5. Die zunehmende Dominanz der regelmäßigen, niedergeschriebenen und von einer norddeutsch-protestantisch geprägten Aufklärung beeinflussten Dramen.
6. Die staatlichen oder kommissionellen Kontrollen.
7. Die „Spektakelfreiheit“ von 1776: Bühnen konnten auch von Unternehmern aus dem Bürgertum ins Leben gerufen und geleitet werden. Eben jene Vorstadttheater behaupteten sich gegen die Abschaffung der Lustigen Figur und nahmen sich Eigenheiten heraus, die das Wiener Theaterleben zu einem der schillerndsten und charakteristischsten in ganz Europa werden ließ.
8. Der Konkurrenzkampf und Produktionsdruck, der unter den subventionslosen Vorstadttheatern herrschte.

---

<sup>218</sup> Vgl. Hein 1997: 5

## 2. Emanuel Schikaneders Produktionshorizont ca. 1790 - 1812

Aus der Biographie wurde ersichtlich, dass Emanuel Schikaneder sein gesamtes Leben dem Theater widmete. Er hatte einen eigenen Zugang zum Schauspiellern und Darstellen entwickelt, da es von Anfang an sein Broterwerb war. Schikaneder erlernte wahrscheinlich keinen bodenständigen Beruf und sein Künstlertum verband sich mit existenziellen Nöten. Ein zentrales Moment seines Lebens war das stetige Wechselbad aus Aufstiegsallüren und Abstiegsängsten. Kann man den oft widersprüchlichen zeitgenössischen Quellen eines entnehmen, so wohl die Tatsache, dass Schikaneder durch seine Tätigkeit großen Reichtum und bittere Armut gleicherweise kennen lernte. Das rastlose Wanderleben ist außerdem als Orientierungspunkt seiner theaterkünstlerischen Prägung zu betrachten: Schikaneder musste stets den Spagat zwischen Publikumswünschen (die von einer Stadt zur anderen divergieren konnten) und moralisch-politischen, sowie dramenästhetischen Auflagen schaffen. Zudem bewegte sich Schikaneder geographisch wie künstlerisch im süddeutsch-österreichischen Raum, ein wichtiger Einflussfaktor auf sein Schaffen. Das Wanderbühnenleben nötigte den Direktor aber auch dazu, sich ein immenses Repertoire an Stücken anzueignen, denn nur wer facettenreich, originär und bisweilen provokant vorführte, ließ die Konkurrenz hinter sich. Als Schikaneder nach Wien kam, hatte er also eine harte Schule hinter sich. Auch deswegen gelang dem aus armen Verhältnissen Stammenden eine kometenhafte Karriere, die im Freihaustheater in Wien ihren Zenit erreichte.

Um weiter zu hinterfragen, wie Schikaneders Produktionshorizont aussah, ist es notwendig, einen Blick auf seine eigenen Werke und die Inszenierungen anderer Werke zu werfen.

### 2.1 Dramenästhetischer Produktionshorizont

#### 2.1.1 Vor Wien

Die von Schikaneder inszenierten Stücke bis zur Direktionszeit in Wien und Brünn sind dermaßen vielseitig, dass kein konkreter Gattungs-Trend auszumachen ist. Opern und Singspiele waren zu Beginn der Wanderschaft auf Grund der aufwendigeren Umsetzung in der Minderheit. Lustspiele/Schauspiele, komische Operetten und Trauerspiele hingegen die häufigsten Aufführungsformen Schikaneders erster Direktionsphase. Den gesprochenen Stücken folgte oft das Ballett als Nachspiel. Aufführungssprache war stets Deutsch, die musikalischen Stücke stützten sich aber meist auf Bearbeitungen aus dem Französischen, die

Trauerspiele dagegen auf englische Vorlagen. Es sei an dieser Stelle erneut hervorgehoben, dass musikalische Stücke für wandernde Theatergesellschaften *nicht* gewöhnlich waren und dass Schikaneder Opern, Singspiele und Operetten von Anfang an im Repertoire führte.

Sein künstlerischer Hintergrund spiegelt sich auch in der eigenen Werkeproduktion wider: Aus den Jahren zwischen Innsbruck 1776 und Wien 1789 sind 12 Lustspiele/Schauspiele und 7 Opern/Singspiele, davon 6 für das Regensburger Theater, überliefert. Das bedeutet, dass sich Schikaneder zwischen 1787 und 1789 einen Ruf im musikalischen Feld erarbeitet hatte, ohne die Komödie zu vernachlässigen. Auch die zweite Spielzeit in Salzburg (1786 – 1787) stand, wie geschildert, unter dem Zeichen der Stücke mit Musik. Ein weiterer Beleg dafür, dass Eleonore ihren Mann aus musikalisch-dramaturgischen Überlegungen an das Wiedner Theater holte (s. o.: S. 30 f.).

Die Trauerspiele Schikaneders sind mit 2 Stücken in der Minderheit, dennoch zählte beispielsweise der *Grandprofos* zu den vielgespielten Zugstücken.

Zu Schikaneders Werken, die vor Wien entstanden sind: siehe Anhang Nr. 1.

### 2.1.2 In Wien und Brünn

Für Schikaneders Produktionen in Wien und Brünn lassen sich deutliche Konstanten im Verfassen von Opern- und Singspiellibretti erkennen. Nur in den Jahren 1804, als Schikaneder das Theater an der Wien für einige Monate verlassen hatte, sowie 1806, 1807 und 1808 entstand kein musikalisches Stück. Insgesamt verfasste Schikaneder in den Jahren 1789 – 1809 34 Texte zu Opern und Singspielen. Nicht zu vergessen: 11 der nicht als Musikstücke ausgeschriebenen Werke tragen den Zusatz „mit Musik“ oder „mit Gesang“.

Für das Theater an der Wien schrieb der Direktor die wenigsten Libretti. Als Komponist nahm er sich, im Gegensatz zu den Jahren vor 1789, ganz zurück, da er von musikkundigen Größen der Zeit in beiden Wiener Theatern tatkräftig unterstützt wurde.

Die dezidiert als Lust- oder Schauspiel deklarierten Stücke belaufen sich im besagten Zeitraum auf 31. Der Höhepunkt Schikaneders Produktion für diese Gattung ist in den Jahren 1792 (5), 1793 (3), 1794 (4), 1795 (2), 1796 (2) und 1799 – 1801 (6) in Wien, und dann wieder 1808 (4) in Brünn. Die Komödienlücke, die in den Jahren 1797 und 1798 entstanden ist, erklärt sich durch das Erscheinen Perinets im Freihaustheater, der, wie oben angeführt, alleine für das Jahr `98 11 Werke verfasste.

Das bedeutet nicht, dass im Freihaustheater weniger Musikstücke gespielt wurden, sondern dass Schikaneders Komödien sich in den 1790er Jahren großer Beliebtheit erfreuten. Zauberkomödien, Ritterschauspiele, ländliche Familien-Gemälde, militärische Szenen u. a. fallen ebenfalls in dieses Jahrzehnt. Für die Direktionsjahre im Theater an der Wien gingen die Komödien des Leiters zurück: von 1802 bis 1807 schrieb er lediglich 5 Werke dieser Gattung. Die Brünnener Zeit stand im Zeichen der Ritterstücke (5) und zweier Opern im letzten Wirkungsjahr.

Zu Schikaneders Werken, die in Wien und Brünn entstanden sind: siehe Anhang Nr. 2.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Schikaneder exotische und lokale Stücke, die in Österreich oder Bayern spielen, sowie das Sprechtheater und das Musiktheater miteinander verflocht. Die *Zween Anton* sind so ein Fall gelungener Melange, denn die Musik und die gesprochenen Passagen halten sich exakt die Waage. Es lässt sich nicht festlegen, ob es sich beim *Anton* nun um eine Oper, ein Singspiel oder ein Lustspiel handelt. Die italienischen Einflüsse der *opera comique* in Verbindung mit lokalen Stoffen und Schikaneders Schauspielkunst in den lustigen Rollen gefielen jedenfalls dem Wiener Publikum.<sup>219</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verschlechterte sich allerdings die generelle Meinung über den Direktor. August Varnhagen von Ense verdeutlicht, dass man Schikaneder zwar ein dramatisches Geschick zugestand, dieses sich aber rückblickend vor allem auf Stücke mit Lokalkolorit beschränkte:

Dieser Mann, der als Direktor und Dichter einst in Wien so hoch gestanden und durch Talent und Tätigkeit eine große Bedeutung und mannigfachen Einfluß erworben hatte, genoß außerhalb Österreichs nur einen schlechten Ruhm; von Jugend auf hatten wir seinen Namen nur als Bezeichnung des Verwerflichen, des Jämmerlichen gehört, und sein Textbuch zu Mozart's Zauberflöte, das uns eben so gering dünkte als die Musik herrlich, konnte die Verdammnis nur bestätigen. Hier aber, wo wir die Schauspiele des Mannes kennen lernten, seine Bürger in Wien, seine Fiaker, diese Stücke, welche freilich nur in der Örtlichkeit wurzelten, nur hier verstanden und gefühlt werden, ja auch nur hier die entsprechende Darstellung finden konnten, erfuhr unser Urteil eine gänzliche Umkehrung. Ich mußte gestehen, daß in Schikaneder's Erzeugnissen eine poetische Kraft waltete, in der sich Lebensverstand und Phantasie mit ernstem Gehalt vereinigten [...].<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Vgl. Buch 2001: 80

<sup>220</sup> Vgl. Varnhagen, Karl August von Ense: *Werke in 5 Bänden*. Hrsg. v. K. Feilchenfeldt. Frankfurt a. M. 1987 ff. Bd. 1: *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens 1 (1785 – 1810)*: 743 f., zit. nach: Sonnleitner 2006: 394 f.

Bei der Nennung der *Bürger in Wien* irrt der Autor, wenn er das Stück Schikaneder zuschreibt, denn es stammt von Adolf Bäuerle.

### 2.1.3 Nach Schikaneders Tod

Selbst im süddeutsch-österreichischen Raum begann der Name *Schikaneder* bereits kurz nach seinem Tod kontinuierlich in Vergessenheit zu geraten. Seine Stücke wurden im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts weiterhin in Szene gesetzt, doch schon 1814 brachte man beispielsweise in München Schikaneders *Fleischhauer von Ödenburg* nicht mehr mit seinem Verfasser in Verbindung, wie eine lobende Kritik zur Aufführung vom 31. Juli 1814 zeigt:

(...) Dieses Wienerstück ist an sich und in der Wirkung, die es auf die Gesammtheit der Zuschauer hervorbrachte (...) mehr werth, als manches jener empfindelnden Schauspiele der 90er Jahre; (...) Noch nie ist wohl ein Stück der Art mit so ausgezeichnetem Beifall aufgenommen worden, als dieses, und wer nicht zu denen gehört, die erst aus vollem Halse lachen, und sich hintendrein schämen, gelacht zu haben, wird gestehen, daß er diesen Abend im Schauspielhause fand, was er suchte – Unterhaltung (...). Die Direktion würde sich den größern Theil des Publikums verpflichten, wenn sie uns zur Abwechslung mehr ähnliche Stücke zum Besten gäbe. Auch der Kasse würde dieses sehr zuträglich sein.<sup>221</sup>

Schikaneders Lustspiel war, nach Ansicht des anonymen Verfassers im „Münchener Theaterjournal“, ein künstlerischer und finanzieller Erfolg für die Bühne am Isartor. Der Autor wird mit keiner Silbe erwähnt.

### 2.2 Emanuel Schikaneder als Aufklärer?

Prinzipiell ist es schwierig, Schikaneder auf eine bestimmte Gattung oder deren Schlagworte zu reduzieren. Fakt ist zwar, dass er natürlich von Lessing, Schiller, Goethe beeinflusst war, um nur einige wenige Vorbilder seiner dramenästhetischen Ausrichtung zu nennen: *Das Regensburger Schiff* zeigt beispielsweise deutliche Parallelen zu Lessings *Minna von Barnhelm*. *Der Bucentaurus* und sein Plot rund um die Verschwörung gegen einen Dogen ist nicht rein zufällig 1784, sprich ein Jahr nach dem Erscheinen von Schillers *Die*

---

<sup>221</sup> Münchener Theaterjournal, 9. Heft, September 1814: 259 f.

*Verschwörung des Fiesco zu Genua*, entstanden. *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Götz von Berlichingen* und *Emilia Galotti* sind unübersehbare Ideengeber für Schikaneders *Die getreuen Untertanen oder der ehrliche Bandit*, *Kinder reizet eure Eltern und Eltern reizet eure Kinder nicht*, *Das Laster kömmt an Tage* und die vielen Ritterstücke. Anleihen aus Schillers *Kabale und Liebe* sind im *Grandprofos* beinahe wörtlich vertreten.<sup>222</sup>

Dennoch ist es zu kurz gegriffen, von Schikaneders Vorbildern darauf zu schließen, dass er sich am aufklärerischen Drama orientierte. Natürlich können aus seinen Stücken zeitgenössische Ideale und Trends herausgelesen werden, und die Zauberflötenrezeption hat Einflüsse des Freimaurertums und der Aufklärung im Libretto aufgezeigt.<sup>223</sup> Ob aber Schikaneder einen wichtigen Beitrag zur „Popularaufklärung“ geliefert hat, wie von Michael Kohlhäufel u. a. (2009) im Nachwort zur Edition „Regensburger Schauspiele“ – leider nur sehr oberflächlich – andiskutiert wird,<sup>224</sup> bleibt fraglich, zumal der Begriff „Popularaufklärung“ einige Diskussionspunkte aufwirft.

Die Herausgeber der „Schauspiele“ erkennen richtigerweise in *Der Grandprofos* und *Hanns Dollinger oder das heimliche Blutgericht* Aspekte der „Volksaufklärung“, da sie das Erstarken des bürgerlichen Selbstbewusstseins und des niederen Adels gegen die Obrigkeit thematisieren.<sup>225</sup>

Betrachtet man die Figuren, die Schikaneder auf die Bühne bringt, so lässt sich anhand dieser für und gegen die aufklärerische Lesart argumentieren. Sie agieren nicht sehr psychologisch oder vernunftgesteuert, handeln jedoch tiefgründiger als simpel konstruierte Stegreiftypen. Das treffende Beispiel einer Figur, die zwischen Freiheitsidealen und mystischen Tendenzen der Voraufklärungszeit pendelt, ist Sarmät, der Zauberer im Schauspiel *Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär* (1781). Er ist die treibende Kraft, die den Tyrannen Karlmann davon abhält, die Herzogswürde seinem Vetter Ludwig abspenstig zu machen. Der Zauberer kann aber weder als Vertreter des Bürgertums und schon gar nicht als Adeliger bezeichnet werden. Als Hexenmeister steht Sarmät jenseits des Wirklichkeitsanspruchs und nimmt eine für Schikaneder typische Sonderrolle ein. Er besitzt einen Zauberspiegel, der ihn die Zukunft blicken lässt, einen sprechenden Bären und er erschafft Blitz und Donner; alles Aspekte, die gegen Lessings Prinzipien der Illusionsschaffung und der aufklärerischen Wirkungspoetik sprechen. Sarmät ist ein Vorbote Schikaneders Zauberstücke, die sich dann vor allem in Wien großer Beliebtheit erfreuten.

---

<sup>222</sup> Vgl. Kohlhäufel 2009: 299 f.

<sup>223</sup> Vgl. Csampai, Attila (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart, Die Zauberflöte: Texte, Materialien, Kommentare*. Hamburg, 1982

<sup>224</sup> Vgl. Kohlhäufel 2009: 277 f.

<sup>225</sup> Vgl. ebd.: 278

Ebenso finden sich in Schikaneders Lustspielen Beispiele für das emanzipierte Bürgertum. Der selbstbewusste Postmeister in *Die Postknechte oder die Hochzeit ohne Braut* sowie der geradlinige Fiakerfahrer Roßschweif in *Die Fiaker in Baaden* stehen exemplarisch für bürgerliche Protagonisten, die den Konflikt mit dem höheren Stand nicht scheuen, zumal ein Aufbäumen gegen sie legitim ist, denn beim ersten Lustspiel handelt es sich um einen bösen Landpfleger und im zweiten Stück um einen falschen Adligen, gegen die sich die Protagonisten auflehnen.

Die Tendenz zum Rührstück, die Schikaneders Lustspiele zeigen, rücken seine Werke wiederum in die Nähe der Aufklärung. Der Konflikt zwischen bürgerlicher Moral und einer kurzzeitigen Übertretung der Verhaltensnormen spiegelt sich unter anderem in den *Fiakern von Baaden*, den *Lyranten*, den *Raubvögeln* und den *Bürgerlichen Brüdern* wider. Zum Schluss der Komödien ist die alte Ordnung stets wiederhergestellt, die Konfliktparteien sind ausgesöhnt und die Missetäter(innen) geloben Besserung.

Die privaten Auseinandersetzungen im familiären Umfeld, auf die noch eingegangen werden soll, demonstrieren eine weitere Parallele zu Lessings Bürgerlichem Trauerspiel. Die Dreierkonstellation aus Vater-Tochter/Geliebte-Geliebter, auch auswechsel- und erweiterbar, ist in Schikaneders Werken geläufig und erfährt unter Kapitel V, 4 eine nähere Untersuchung.

Dass Schikaneders prinzipielle Einstellung zur Aufklärung zum Ende des 18. Jahrhunderts wiederum nicht sonderlich groß gewesen sein muss, beweist die Tatsache, dass er Joachim Perinet im Freihaustheater als Stückeschreiber einstellte. Perinets Esprit und seine Attitüde, in der Aufklärungseuphorie viel Aufsehens um wenig Inhalt zu erblicken, könnte sich auch auf Schikaneder übertragen haben.<sup>226</sup>

Zusätzlich gibt es zwei weitere Gründe, die von einer rein aufklärerischen Lesart der Schauspiele abraten: Zum einen ist es schwierig abzuschätzen, ob Schikaneder nicht die zu seiner Zeit vielgespielten Werke parodistisch aufgriff und sich durch ihre Überspitzung eine kaum wahrgenommene Persiflage erlaubte.<sup>227</sup> Immerhin sind Thema und Verlauf der Schikaneder-Komödien bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar, die konkrete Umsetzung spickt der Verfasser jedoch mit einer Vielzahl an lustigen Nebenhandlungen und spritzigen Dialogen.

---

<sup>226</sup> Vgl. Lachmayer, Herbert (Hrsg.): *Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Wien, 2006: 306

<sup>227</sup> Vgl. Sauer, August: *Schikaneder, Emanuel*. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 31, 1890: 198

Andererseits unterzog sich Schikaneder, wie erwähnt, einer Summe an unterschiedlichsten Einflüssen, die ihn zeit seines bewegten Lebens bewusst oder unbewusst geprägt haben. Einflüsse, die von Italien nach England, vom Ballett bis zum Trauerspiel und eben von der Aufklärung sowie dem Sturm und Drang bis hin zu eigenständigen Kreationen reichten. In der Biographie wurde darauf bereits hingewiesen. Dies begründet Schikaneders Stil und kann als Fundament seiner Stärke, nämlich das Publikum zu begeistern und Profit zu schlagen, angesehen werden. Es ist demnach naheliegender, von Schikaneder als einem Autor zu sprechen, der den Effekt auf und nicht die Erziehung des Publikums suchte.

### 2.3 Romantik und Komödie als Wiener Symbiose

Die Grundaspekte der Romantik und das Wiener Bühnentreiben zur Wende des 18. Jahrhunderts harmonierten miteinander. Johann Sonnleitner (2006) beschreibt in seinem Aufsatz *Romantische und Wiener Komödie*, wie die Funktionalisierung des Theaters als Ort aufklärerischer Wertevermittlung nicht die Bedeutung annahm, wie sie sich beispielsweise der Theaterkritiker Joseph von Sonnenfels für Wien gewünscht hätte.<sup>228</sup>

Zaubereffekte, Travestie, Gesangspassagen in Art der Volkslieder sowie anarchische Einlagen der Lustigen Figuren, die das Bühnengeschehen kommentierten und aus der Rolle fielen, begeisterten die Romantiker. Man denke nur an Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*. In den Vorstadttheatern Wiens entwickelte sich eine Gegenbewegung zur strengen Wahrung der Bühnenfiktion und –illusion, gegen die Prinzipien lessingscher und aristotelischer Einfühlungstheater.<sup>229</sup> Sonnleitner resümiert, dass sich „[s]owohl die Wiener als auch die romantische Komödie der utilitaristischen Funktionalisierung des Theaters als moralische Bildungsanstalt und den wirkungsästhetischen Postulaten der Aufklärung [widersetzen] (...).“<sup>230</sup>

Die tief verwurzelte Hanswurst-Tradition sowie das erstarkende Selbstbewusstsein der Vorstadttheater, die aus finanziellen Gründen um die Gunst des Publikums buhlen mussten, beeinflussten auch Emanuel Schikaneder und sein Schaffen als Intendant und Dichter. In seinen Werken lassen sich fundamentale Aspekte der Wiener Komödie mit Anklängen romantischer Nuancen herauslesen. Zu nennen sind erneut der Zauberer Sarmät in *Herzog Ludwig von Steyermark* sowie das Erscheinen eines Waldgeistes in *Philippine Welserin*. Zudem schmückt Schikaneder viele seiner Werke, so auch *Philippine*, mit Gesangspassagen

---

<sup>228</sup> Vgl. ebd.: 398

<sup>229</sup> Vgl. Sonnleitner 2006: 398 f.

<sup>230</sup> Ebd.: 399



aus. Im ersten Auftritt des fünften Aufzuges wird die Dramaturgie des Stückes, das bis dahin auch ein Bürgerliches Trauerspiel von Lessing hätte sein können, vom Auftritt singender Tiroler „Bergknappen“ unterbrochen.<sup>231</sup> Die Arbeiter erzeugen auf den ersten Blick eine Atmosphäre ländlicher Idylle, indem sie in Knittelversen ihre Tätigkeit besingen. Erstaunlich ist aber die Zäsur in Strophe zwei, in der auf die Gefahr ihrer Arbeit hingewiesen wird: „(...) Uns drücken zwar Sorgen und Armut im Thal,/ Uns wecket der Morgen zur Arbeit voll Qual:/ Gefahren voll Schrecken erfüllen die Schacht,/ Sie droht uns zu decken mit ewiger Nacht (...).“ In der dritten Strophe äußern die Bergknappen wiederum ihr Gottvertrauen, und da sie unverdorbene Charaktere sind, weist ihnen der Berggeist den Weg zur Höhle, in der Philippine von Räubern versteckt wurde (211 ff.). Somit deutet Schikaneder sogar soziale Missstände an, lenkt das Augenmerk aber wieder auf den tugendvollen Charakter der Landbevölkerung.

Neben der soeben beschriebenen Verwirklichung der „progressiven Universalpoesie“ durch die Verschmelzungen des Dramentextes und der gesungenen Bergknappen-Verse, greift Schikaneder zudem auf die „Romantische Ironie“ zurück: Im Lustspiel *Die Postknechte, oder die Hochzeit ohne Braut* äußert sich der Postmeister:

„(...) S'Mädel soll aus Neigung Heurathen; das heißt: einen Menschen, der ihr gleich ist! – Nicht zu hoch, und nicht zu niedrig; nicht zu arm, und nicht zu reich, hat einmal Eine in der Oper gesungen, in der Stadt drinn.“ (I, 5, S. 207).

Der autoreferentielle Bezug auf das städtische Bühnenwesen und seine Wirkung auf das Publikum im Werk selbst, spielt ironisch mit dem Anti-Illusionismus. Schikaneder ironisiert sich und seine Besserungsstücke, die auf Standeswahrung pochen.

Ein weiteres, indirektes Aufeinandertreffen Schikaneders und der Romantik vollzog sich bereits in Regensburg. Auf seiner Bildungsreise machte Achim von Arnim 1801/1802 in der Donaustadt halt.<sup>232</sup> Dort verkehrte Arnim in den Kreisen der Fürstin Theres Mathilde von Thurn und Taxis, der Gemahlin Karl Alexanders. Zwar lag Schikaneders Wirken in Regensburg zu diesem Zeitpunkt ca. 15 Jahre zurück, vergessen waren aber die damals neuartigen Freilichtaufführungen, zu denen bis zu 3000 Menschen kamen (*Hans Dollinger*) nicht, so dass der junge Romantiker in den Salons auf jenen lokalen Stoff hingewiesen worden sein könnte.<sup>233</sup> Dafür spricht auch Schikaneders Schaffenshöhepunkt um die

---

<sup>231</sup> Bezüge in Schikaneders Werken zu romantischen Motiven und Themen, wie beispielsweise dem Bergbau, verdienen eine eigene Untersuchung.

<sup>232</sup> Vgl. Gajek, Bernhard: *Romantiker in Regensburg* (...). Regensburg, 2003: 135 – 148

<sup>233</sup> Vgl. ebd.: 138 ff.

Jahrhundertwende. Die beiden Theater an der Wien waren in Europa berühmt, und mit ihnen ihr Direktor.

Kurz nach dem Regensburger Aufenthalt begann Achim von Arnim mit der Sammlung und Niederschrift von Volksliedern, die er zusammen mit Clemens Brentano in *Des Knaben Wunderhorn* publizierte. Als eines der ersten Lieder nahm Arnim das *Dollingerlied* im 1805 erschienenen ersten Band auf.<sup>234</sup>

## 2.4 Revoluzzer - Reaktionärer? Zwischen affirmativen und kritischen Tendenzen

Schikaneder pendelte geschickt zwischen maßvoller Provokation und patriotischen, adelsfreundlichen Inhalten. Vor allem aber dominieren allgemeinkritische Aussagen über die „Reichen“ in seinen Stücken, die den Bediensteten, Knechten, Mägden oder Bauern zugeschoben werden. Dies verrät einerseits ein Faible für jene Bevölkerungsschichten und zeigt andererseits aber auch Schikaneders Vorsicht mit derlei kritischen Aussagen. Da lediglich die Nebenfiguren aufwieglerisch reden, rücken die anprangernden Sentenzen nicht in den Vordergrund. Der Bedienstete im *Bucentaurus* kann demnach offen aussprechen:

Recht beim Licht betrachtet, so sind die grossen Herren sammt ihrem Reichthum doch auch arme Teufeln in dieser Welt! (...) Nein, da lob ich mir den Stand des arbeitsamen Mannes, der sein verdientes Brod mit frohem Muthe verzehrt, und wo des Nachts ihm die Müdigkeit die Augen schließt (V, 17, S. 182 f.).

Im Kapitel oben wurde bereits auf die Bergknappen-Szene in *Philippine* hingewiesen, die das harte und gefährliche Leben der niederen Schichten tangiert. Nachdem die Bergleute Philippine gerettet haben, legt Schikaneder einem Bergmann die sozialkritischen Worte in den Mund: „Zweifelt nicht an unserer Rechtschaffenheit, obschon wir arm sind, so ist doch unser Herz rein. Wir graben mit Mühe die Schätze aus der Erde, indessen vielleicht der Reiche auf Kosten unseres Schweißes seine Tage in Wollust durchlebt.“ (IV, 5, S. 219).

Dass die Bergleute und der Berggeist von der Öffentlichkeit mitunter kritisch aufgenommen wurden, beweist ein Hinweis auf diese Szene im „Allgemeinen Theaterjournal“, das den Auftritt als Lockmittel für ein größeres Publikum abtat.<sup>235</sup>

Eine weitere Spitze gegen die „blutsaugenden Reichen“ äußert in *Dollinger* der Wirt (vgl. I, 9, S. 102). Allgemeiner fällt Hofherr Dornbuschs Kritik im selben Werk aus: „(...) Die

---

<sup>234</sup> Vgl. ebd.: 140

<sup>235</sup> Vgl. ebd., 1. Bd., 2. St., Frankfurt am Mayn, 1792: 148 ff., zit. nach: Sonnek 1999: 248

Politiker nennen sie aufgeklärte Zeiten, ich aber nenne sie verdorbene Zeiten.“ Desweiteren: „Wenn ich alle Geschichten durchsehe, so finde ich nicht so viele Verbrechen und Laster, sowohl bei Edelleuten als Bauern, als gerade in unserm Seculo (...)“ (II, 3, S. 131).

Relativierend muss man sagen, dass Dornbusch im Stück ein unehrlicher Charakter ist und diese Sätze spricht, um dem Kaiser zu imponieren. Außerdem spielt die Handlung zur Zeit der Kreuzzüge. Trotzdem kann seine Aussage, gerade weil sie im Schutz der Dislozierung gesprochen ist, als Spitze gegen die Obrigkeit gesehen werden. Konkreter formuliert es wenige Zeilen später der ehrenhafte Protagonist, als man ihm den Weg zum Kaiser versperrt: „(...) Wer ist der Kaiser? Ein Mensch, wie ich.- Er ist Kaiser des Reichs, und ich Ritter des Reichs.“ (II, 5, S. 137). Dollingers Aufbäumen stützt sich auf dessen Ritterlichkeit: „Was schert mich der Kaiser und sein Anhang (...), ich bin ein Freygebohrner, ein Ritter (...)“ (II, 5, S. 141).

Ob es jedoch berechtigt ist, bei *Dollinger* von „politischer Dichtung“<sup>236</sup> zu sprechen, muss hinterfragt werden. Korrekt ist sicherlich, dass Schikaneders Ritterstück gemäß dem Zeitgeist als patriotisch-nationales Geschichtsstück gelesen werden kann und als solches beim Publikum anklang fand.<sup>237</sup> Die herrscherkritischen Nuancen der Stücke sollten nicht als Kernaussage angesehen werden. Die vielen lokalen Schauspiele, die *Dollinger* folgten, dienten mehr der Publikumsidentifikation und der Titelmwirkung, als einer nationalen Bewusstwerdung.

Dennoch war Wien vor der französischen Revolution kulanter gegenüber kritischen Anklängen in den Bühnenstücken, was, neben dem finanziellen und dem Karriere-Aspekt, ein weiterer Grund für Schikaneder gewesen sein dürfte, in der Kaiserstadt sein Glück zu suchen. Dass Wien, verglichen mit den nördlicher gelegenen Theaterstädten, einen liberaleren Ton gewährte, beweist Schikaneders Inszenierung von Johann Friedels Adelssatire *Der Fremde*.<sup>238</sup> Obwohl Kaiser Joseph II. den Direktor persönlich von Preßburg an das Kärntnertortheater holte, war es ihm durchaus gestattet, solch karikierende Lustspiele aufzuführen. Auch Seume reflektierte während seiner Reisen über die Freiheiten des Direktors an der Wien:

„Ich habe auf seinem Theater über die Nationalnarrheiten der Wiener Reichen und Höflinge Dinge gehört, die man in Dresden nicht dürfte laut werden lassen, ohne sich von höherem Orte eine strenge Weisung über Vermessenheit zuzuziehen.“<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Vgl. Kohlhäufel 2009: 302

<sup>237</sup> Vgl. ebd.

<sup>238</sup> Vgl. Sonnek 1999: 61

<sup>239</sup> Vgl. Seume 1962: 38

Natürlich wettete Schikaneder nicht gegen konkrete Personen. Die „Reichen“ werden sehr allgemein und nicht namentlich angeprangert. Dennoch sind die kritischen Äußerungen in Schikaneders Texten nicht gewöhnlich - was aber nicht bedeutet, dass er sich die höheren Stände zum Feind gemacht hätte. Dafür war er zu geschäftstüchtig. Schikaneder schrieb und spielte seine Stücke nicht mit dem Zweck revolutionärer und gesellschaftskritischer Aufwiegelung. Er absorbierte vielmehr Trends und Tendenzen seiner Zeit, um sie entweder verändert, oder aber in eigene Plots verpackt, dem Publikum zu offerieren.

Dass trotz aller Freiheiten auch im josephinischen Wien die Theaterkontrolle auf dem Plan stand, beweist das von Joseph II. verhängte Verbot von Beaumarchais' *Hochzeit des Figaro*, kurz bevor es am 3. Februar 1785 am Kärntnertortheater aufgeführt werden sollte;<sup>240</sup> und dass der Direktor vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Zensur ausgeliefert war, wird unten in einem eigenen Kapitel durchleuchtet.

## 2.5 Politische Auswirkungen auf das Wiener Theater

### 2.5.1 Revolution, Napoleon und Gallophobie

In der Einordnung Schikaneders Produktionshorizont ab den 1790er Jahren, sind die Revolutionswirren in Frankreich und die aus deutsch-österreichischer Sicht napoleonische Bedrohung zu beachten. Es stellt sich die Frage, ob die politischen Ereignisse Einfluss auf Schikaneders Tätigkeit hatten.

Der Direktor führte im Freihaustheater zwischen 1789 und 1801 lediglich 11 Bearbeitungen aus dem Französischen auf. Vor der Wiener Zeit waren die französisch geprägten Stücke präsenter, was im Kontrast dazu auf den ersten Blick als antifranzösische Einstellung gewertet werden könnte. Das muss jedoch nicht viel bedeuten, denn auch wenn die italienischen und englischen Einflüsse größer waren, so standen die 12 Jahre des Freihaustheaters ganz generell im Trend der österreichisch-deutschen Stücke. Auch Schikaneders Werke, die nach 1789 entstanden, sind nicht politisch oder antifranzösisch lesbar, auch wenn in den 1793 erstaufgeführten *Fiakern von Baaden* Nuancen der Gallphobie, die wohl dem Zeitgeist entsprachen, deutlich werden.

Noch im 1783 erschienen *Das Laster kömmt an Tage*, ist das Französische positiver konnotiert. Dies zeigt sich anhand eines der Protagonisten des Schauspiels. Der Grenadier Fleckkugel hatte viele Jahre als Soldat in französischen Diensten verbracht, so dass er dem

---

<sup>240</sup> Vgl. Sonnek 1999: 61

Französischen mittlerweile näher steht und ihm französische Floskeln und Aussprüche unterlaufen (I, 7, S. 19). Er ist ein geradliniger, gebildeter Mensch und ein Bonvivant, der seine Studien nicht abgeschlossen hat und arm aber glücklich lebt. Seine Armut verleitet ihn zwar dazu, für die eifersüchtige Gräfin Sturz Gift zu mischen, dennoch ist er im späteren Verlauf, als er bemerkt, für welche Zwecke er das Arsen verkaufte, voller Reue und maßgeblich an der Enthüllung des Komplotts der Gräfin beteiligt.

Die Figurenzeichnung in den 10 Jahre später verfassten *Fiakern* beinhaltet eine kleine Spitze gegen die Franzosen. Drei auffällige Seitenhiebe verteilt Schikaneder im Lustspiel an die Grande Nation: Erstens die Tatsache, dass der Hauptbetrüger Holzwurm ein Franzose ist, der sich als englischer Adeliger ausgibt. Zudem die Aussage des Komplizen Brücke: „Sonst weiß ich nichts, als daß es mich noch in der Ewigkeit reuen wird, daß mich ein Franzos auf den Galgen gebracht hat.“ (IV, 24, S. 103). Und zuletzt der ironische Kommentar des Obristen an gleicher Stelle: „O herzlich – ihr Franzosen habt die besten Herzen“.

Trotzdem ist es schwierig zu beurteilen, wann die Lächerlichkeit französischer Figuren in Schikaneders Stücken die Grenze zur Franzosenfeindlichkeit überschreitet, und wann sie als opportunes Stilmittel herbeigezogener Pointen fungiert.

Die patriotischen Stücke und ländlichen Gemälde des Verfassers werden in der Forschung gerne als direkte Reaktion auf die politische Rivalität mit Frankreich gewertet.<sup>241</sup> Natürlich hatten die historischen Umbrüche in Paris einen gesteigerten Patriotismus in den deutschsprachigen Ländern zur Folge. Dass Schikaneder diesen für seine Werke instrumentalisierte, steht außer Zweifel. Aber als Einmischung in außenpolitische Fragen sollten die Stücke nicht überhöht werden.

Ein weiterer Nebenaspekt der Schikanederforschung - im Zusammenhang mit der Gallophobie - ist an dieser Stelle erwähnenswert. Bis in das 20. Jahrhundert hinein wurde der Dramatiker als theaterdeutsches Bollwerk gegen italienische (Komorzynski) und französische Einflüsse missbraucht. So dichtet beispielsweise Hermann Endrös Schikaneders Prinzipal Moser eine offensichtliche Franzosenfeindlichkeit an.<sup>242</sup> Zwar widerlegt Sonnek diese überzogene These, indem sie an gleicher Stelle Theodor Hampe<sup>243</sup> anführt, der 156 Theaterzettel der Gesellschaft durchgesehen hat und darin regelmäßige Aufführungen von

---

<sup>241</sup> Vgl. Aust 1989: 98

<sup>242</sup> Endrös, Hermann: *Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater*. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Theaters zur Zeit W.A. Mozarts (Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 55. und 56. Bd.), Augsburg Mozartbuch, Augsburg 1943

<sup>243</sup> Hampe, Theodor. *Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bis 1806*. Nürnberg 1900, beide zit. nach: Sonnek 1999: 426 und 428

Stücken Molières, Voltaires, Diderots, Corneilles, Regnards, etc. aufgelistet fand.<sup>244</sup> Leider weist Sonnek in diesem Zusammenhang nicht darauf hin, dass Hermann Endrös die Franzosenfeindlichkeit 1943 in einem Beitrag über Schikaneder in der „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben“ festgehalten hat, ihm somit politische Unbefangenheit abgesprochen werden muss.

Im Ergebnis ist Schikaneder kein konstanter Trend zur Entblößung der französischen oder einer anderen Nation nachzuweisen. Für den Wiener Theaterbetrieb waren die politischen Umstände, wie beispielsweise die zweite Besetzung der Stadt durch Napoleon im Jahr 1809 sogar fruchtbar. Die Franzosen entschieden 1810, dass alle Theaterstücke, die in Frankreich und in den von ihnen kontrollierten Bundesstaaten aufgeführt werden durften, auch in Wien aufführungsberechtigt sein sollten, was vor allem das Theater an der Wien „mit heißer Begierde“ umsetzte.<sup>245</sup> Das betraf den in Brünn weilenden Schikaneder zwar nicht direkt, die Aufweichung der Zensur könnte aber dennoch ein Grund dafür gewesen sein, dass er 1809 nach Wien zurückkehrte.

Dass die französische Revolution sich anderweitig auf Schikaneders Produktionshintergrund niederschlug, wird im nächsten Kapitel gezeigt. Die Revolution war nämlich mitverantwortlich für die Verschärfung des Zensurwesens in Wien.

### 2.5.2 Zensur

In der künstlerischen Einordnung Schikaneders spielt die Theaterzensur eine nicht unbedeutende Rolle. Der reisende Impresario war ab spätestens 1783 von der Zensur betroffen, denn in jenem Jahr verordnete Kaiser Joseph II., dass die Theaterstücke in allen Erbländern einer zentralen Kontrolle in Wien unterzogen werden sollten.<sup>246</sup> Zu diesem Zeitpunkt befand sich Schikaneder in Preßburg.

Einen ersten direkten Eindruck über die Zensurpraktiken konnte er sich, wie erwähnt, 1785 am Kärntnertortheater machen, als Joseph II. *Die Hochzeit des Figaro* verbot.<sup>247</sup> Doch auch 16 Jahre später, als Schikaneder bereits ein geachteter Direktor in Wien war, musste er sich einem Aufführungsverbot beugen. Im selben Jahr der Eröffnung seines neuen Theaterhauses, sprich 1801, verschärfte Kaiser Franz II. das Zensurwesen. Der Zensor Franz Carl Hägelin,

---

<sup>244</sup> Vgl. Sonnek 1999: 21 f.

<sup>245</sup> Vgl. Glossy 1915: 124

<sup>246</sup> Vgl. ebd.: 43

<sup>247</sup> Vgl. Sonnek 1999: 61

Nachfolger von Sonnenfels<sup>248</sup> sollte alle zur Aufführung bestimmten Stücke, auch die bereits gespielten und somit genehmigten, erneut der Polizeihofstelle vorlegen.<sup>249</sup> Schikaneders Zugstücke *Die Waldmänner* und *Der Grandprofos* unterlagen plötzlich der neuen Zensuraufgabe. Erzherzog Karl sah im *Grandprofos*, der in der Tat antimilitaristische und sozialkritische Tendenzen trägt,<sup>250</sup> den Militärstand entwürdigt, woraufhin das Trauerspiel abgesetzt wurde. Das Verbot der *Waldmänner* geht auf den Kaiser zurück, der aus der Oper einen Angriff auf die Geistlichkeit herauszulesen glaubte.<sup>251</sup>

Wie schmerzlich sich dieses Verbot auf die Einnahmen auswirkte, beweist ein Bittschreiben von Schikaneder und Zitterbart an den Kaiser, in dem sie offen ihre Sorge formulieren, durch den Wegfall zweier wichtiger Stücke die Bauschulden nicht bewältigen zu können.

(...) Diese Unternehmung war für einen Privatmann allerdings so groß als gewagt, die Aussicht zur Hereinbringung der Kosten in weite Ferne hinausgedehnt, und nur von einem steten Wechsel von Stücken (welche das Glück haben zu gefallen) kann die Erreichung dieses Zwecks nach Verlauf mehrerer Jahre erwartet werden. Neue gute Stücke stets in Bereitschaft zu haben, ist unmöglich, auch läßt sich von den besten Stücken nicht immer die Wirkung und Aufnahme zum voraus bestimmen, daher geschieht es öfter, daß Stücke, auf welche man große Summen verwendet, gar keinen Beifall erhalten und die dazu verwendeten Summen als verloren anzusehen sind; es muß daher mit guten alten Stücken abgewechselt werden. Wie drückend muß es sein, wenn solche alte Stücke, welche den Beifall schon durch so viele Jahre erhalten haben, und für den Verlust bei irgendeinem neuen verunglückten Stück entschuldigen sollen, verboten werden. In diesem Falle befinden sich die Gesuchsteller mit den beiden von der hochlöblichen Polizei eingestellten Stücken „Grandprofos“ und „Waldmänner“ (...).<sup>252</sup>

Schikaneder und Zitterbart bekamen die Erlaubnis, das Stück *Hermann von Stauffen* aufzuführen, was beim Publikum jedoch abblitzte und große finanzielle Verluste nach sich zog. Die Aufhebung des verhängten Verbotes gestattete Kaiser Franz jedoch nicht.<sup>253</sup> Daraufhin reagierten die Schauspieler in den Vorstadttheatern mit Textabweichungen und

---

<sup>248</sup> Vgl. Glossy 1915: 11

<sup>249</sup> Vgl. ebd.: 1

<sup>250</sup> Vgl. Kohlhäufel 2009: 298 f.

<sup>251</sup> Vgl. Glossy 1915: 3

<sup>252</sup> Glossy 1915: 2

<sup>253</sup> Vgl. ebd.: 3 f.

Zweideutigkeiten, die mit acht Tagen Polizeiarrest bestraft wurden.<sup>254</sup> Ob Schikaneder unter den Abweichlern war, ist nicht bekannt.

Dem reaktionären Graf Pergen ging die Zensur indes nicht weit genug: Er sprach sich beim Kaiser für ein generelles Aufführungsverbot jeglicher „Ritterromane“, „Ritterstücke“ sowie „Geister- und Betrügergeschichten“ aus. Das hätte Schikaneder hart getroffen. Der Monarch gab dem jedoch nicht statt.<sup>255</sup> Die Einmischungen in die Werke setzten sich dennoch fort: Im Mai 1802 passierte das für Schikaneders Bühne konzipierte Schauspiel *List und Biedersinn* die Zensurbehörde, nachdem Korrekturen vollzogen worden waren, so dass es am 4. Juni Premiere feiern konnte.<sup>256</sup> Am 18. August 1803 holte sich der Zensor Hägerlin einen Rüffel ab, da er Schikaneders Stück *Fetzen und Lumpen* (eigentlich *Lumpen und Fetzen*), trotz anstößiger Passagen nicht neuerlich überprüft hatte.<sup>257</sup> Generell entsteht der Eindruck, dass Kommissare und Prüfer mit dem pulsierenden und schnellen Theaterbetrieb in Wien überfordert waren. Der Wettstreit der Vorstadtbühnen um die Gunst des Publikums lässt sich anhand des „Stückeverschleißes“ ablesen, der in jener Dekade vor sich ging. Die Kontrolle der eingereichten Manuskripte verzögerte sich auf Grund der Fülle um Monate, was wiederum ökonomischen Stress für die Theaterbetreiber bedeutete. Die Theaterkommissare wurden gebeten, die Stücke noch während der Proben zu prüfen.<sup>258</sup>

Es bleibt Spekulation, ob Schikaneder eventuell auf Grund der Zensursituation in Wien die Stadt 1807 verließ, um nach Brünn zu gehen. Neben einer Neuübernahme des Theaters an der Wien durch Graf Franz Esterhazy und möglicher finanzieller Probleme, könnte das im ersten Jahrzehnt verschärfte Zensurwesen ein Grund für Schikaneders Weggang gewesen sein. Dass er, wie oben erwähnt, während der französischen Belagerung zurückkam, nährt diese Vermutung.

## 2.6 Ökonomischer Produktionshintergrund

In Goethes *Faust* tritt im „Vorspiel auf dem Theater“ ein Direktor auf, der Schikaneder nicht unähnlich ist und dessen Aussagen ohne weiteres auf seine Lage und unternehmerische Einstellung übertragen werden können. Schikaneder war, seiner Biographie nach zu urteilen, ein ehrgeiziger, arbeitsamer, aber auch umsichtiger Künstler und Unternehmer, der finanzielle

---

<sup>254</sup> Vgl. ebd.: 4

<sup>255</sup> Vgl. ebd.: 4 f.

<sup>256</sup> Vgl. ebd.: 17

<sup>257</sup> Vgl. ebd.: 50

<sup>258</sup> Vgl. ebd.: 69



Höhen und Tiefen erlebte. *Die Zauberflöte* und *Der Spiegel von Arkadien* haben ihn angeblich vor dem Bankrott gerettet.<sup>259</sup> Als Lebemann, der sein Publikum kannte und für die Kasse schrieb, da er hohe Privatausgaben hatte, bezeichnete Ignaz Franz von Castelli den Dramatiker und Dichter.<sup>260</sup>

Die Vielzahl der von ihm verfassten und aufgeführten Werke verdeutlicht, dass die Komödie (wie auch die Oper, etc.) ihm nicht nur als Kultur- und Unterhaltungsprodukt galt, sondern ebenso als Ware, die unternehmerisch vermarktet werden musste.<sup>261</sup> Intendant und Stückeschreiber waren ganz profan darauf angewiesen, dass ihr Spielplan attraktiv ist und das Publikum angezogen wird. Gerade die Konkurrenz der Wandertruppen, ihr ähnliches Repertoire und die vielen Spielstätten in Wien machten es erforderlich, sich ein wiedererkennbares Profil anzueignen und durch Diversität hervorstechen. Deswegen sind Schikaneders Werke mehr als bloße Massenware niedriger Qualität, wie ihm vorgeworfen wurde. Sie waren auf den Geschmack des Theaterpublikums abgestimmt und funktionierten. „(...) Ich wünschte sehr der Menge zu behagen (...)“,<sup>262</sup> erklärt sich Goethes Direktor ganz im Geiste Schikaneders. Ideen, Tricks und Effekte, die der Prinzipal auf der Bühne perfektionierte, galten, um es mit dem marxistisch-veralteten, aber dennoch treffenden Begriff Hugo Austs zu nennen, als „Kapitalgut“.<sup>263</sup> Goethes Direktor fordert: „(...) Drum schonet mir an diesem Tag/ Prospekte nicht und nicht Maschinen (...).“<sup>264</sup> Gerade die Verwendung von Maschinen zur Erzeugung von Spezialeffekten, aufwendige Bühnenbilder sowie die Werbestrategien der Anschlagzettel sind Charakteristika Schikaneders. Bereits 1787 erklärte er sein gewinnorientiertes Arbeiten in der Vorerinnerung zum Trauerspiel *Der Grandprofos*: „Mein einziger Hauptzweck dabey ist, für die Kasse des Directeurs zu arbeiten, und zu sehen was die größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen.“ Ähnlich spricht in Fausts Vorspiel der Direktor in Anlehnung an seinen realen Kollegen:

(...) Denn freilich mag ich gern die Menge sehen,/ Wenn sich der Strom nach unsrer Bude  
drängt,/ Und mit gewaltig widerholten Wehen/ Sich durch die enge Gnadenpforte  
zwängt;/ Bei hellem Tage, schon vor vieren,/ Mit Stößen sich bis an die Kasse ficht  
(...).<sup>265</sup>

---

<sup>259</sup> Vgl. Münchner Theaterjournal, 4. Heft, München, 1800: 126

<sup>260</sup> Vgl. Castelli, Ignaz Franz von: *Memoiren meines Lebens* (...). Wien und Prag, 1861: 230

<sup>261</sup> Vgl. Aust 1989: 32

<sup>262</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart, 2000: 4

<sup>263</sup> Vgl. Aust 1989: 32

<sup>264</sup> Goethe 2000: 9

<sup>265</sup> Ebd.: 4

Dass die Wirkung nicht alleine vom Stück, sondern auch von den Darstellern ausging, verstand Schikaneder, denn er achtete bei seinen Schauspielerinnen und Schauspielern bisweilen mehr auf Äußerlichkeiten als auf ihr Talent. Dennoch avancierten die Laien-Darsteller nicht selten zu Publikumsliebblingen.<sup>266</sup>

Zieht man die biographischen Erkenntnisse über Schikaneders Jahre in Armut sowie die anfänglich harte Tätigkeit auf den diversen Bühnen heran, so ist seine kassaorientierte Einstellung verständlich. Sie erklärt das Handwerkliche, die konstruierten Effekte, die Vermischung von Stilelementen und die Weiterverarbeitung vorhandener Stoffe, sowie die Redundanz, die manche Kritiker an seinen Stücken gestört haben mag. Zu den strengsten Kritikern Schikaneders gehörten stets die Literaturzeitungen, die mit Neid und Unverständnis auf seine Erfolge reagierten und ihm die Einstellung, für die Theaterkasse zu schreiben, sichtlich übel nahmen. Die „Münchener Theaterzeitung“ schrieb beispielsweise über *Der Spiegel von Arkadien*: „Man sagt zwar es soll dem Herrn Schikaneder an dramatischen Kenntnissen nicht fehlen; seine ökonomischen Verhältnisse nöthigen ihn aber mehr für die Kasse, als für den Verstand zu schreiben.“<sup>267</sup>

Schließlich gibt das „Theaterjournal“ ein scheinbares Zitat Schikaneders wider: „(...) ich danke Gott, daß er mich mit so viel Blindheit geschlagen hat; mein größtes Unglück wäre, ein vernünftiger Dichter zu seyn: denn als solcher läge ich schon längst anstatt in seidenen Betten auf faulem Stroh im Schuldenthurm (...).“<sup>268</sup>

Der Schlüssel zu Schikaneders unternehmerischem Erfolg liegt auch im breitgefächerten Besucherspektrum begründet. Zu diesem gehörte ganz selbstverständlich der Adel, wie am Beispiel Linz und Regensburg gezeigt wurde. Der Direktor war davon abhängig, dass die adeligen Förderer und Seine Majestät bei Laune blieben, denn der Theaterbesuch des Kaisers zog auch immer einen Rattenschwanz an Schaulustigen mit sich und garantierte somit gute Einnahmen. Joseph II. verhalf Schikaneder während seiner Spielzeit am Kärntnertor zu hohen Besucherzahlen, indem er selbst dort häufig anzutreffen war.<sup>269</sup> Schikaneder wusste sich bei den Herrschern zu bedanken, indem er beispielsweise im Vorwort zum *Redlichen Landmann* Franz dem II. das Stück widmend „(...) zu Füßen legt[e]“. In *Thespis*, dem Vorspiel zum

---

<sup>266</sup> Vgl. Castelli 1861: 230

<sup>267</sup> Münchener Theaterjournal 1800: 126

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Vgl. Sonnek 1999: 61

Eröffnungsstück *Alexander* am Theater an der Wien zeigt sich ebenso Schikaneders Dankbarkeit gegenüber dem Wiener Herrscherhaus. Im Textbuch zur Oper heißt es:

Wach auf, Freund! aus deinem Schlummer, sey wieder das, was du sonst warst – sey Schikaneder! (*Das griechische Kleid flieht weg, das Theater verwandelt sich in eine schöne Gegend, worin das Bild des Landesvaters und der Landesmutter, nebst dem großen Helden auf einer Bühne steht*).<sup>270</sup>

Der finanzielle Erfolg der Salzburger Spielzeit 1780/1781, eine der einnahmestärksten seiner Wanderschaft, basierte wiederum vor allem auf der Treue der Besucher des zweiten Theaterparterres und des bürgerlichen Publikums.<sup>271</sup> Und als Freiherr von Braun mit dem Gedanken spielte, das Theater an der Wien 1806 schließen zu lassen, gab es unter den Wiener Theaterfreunden Widerstand, da es für alle Stände der favorisierte Schauplatz ihrer Unterhaltung war.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> *Alexander*. Eine heroische, große Oper, in zwey Aufzügen. Von Emanuel Schikaneder, kaiserl. königl. privil. Schauspiel-Unternehmer an der neuen Wien (...). Wien, 1801

<sup>271</sup> Vgl. Fischer 1966: 207

<sup>272</sup> Vgl. Glossy 1915: 89

#### IV, Drei exemplarische Komödien

*Aber ich frage diese Herren, was sie im Niedrigkomischen übertrieben nennen? – Diese niedrig komischen Stücke sind blos in der Absicht da, das Zwergfell zu erschüttern.*<sup>273</sup>

##### 1. Die Lyranten oder das lustige Elend (EA und D 1776)

Für die Analyse wurde der Innsbrucker Druck von Joh. Thomas Edlen von Trattner, k. k. Hofdrucker und Händler verwendet, zu finden in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Für die interpretatorische Einordnung soll zunächst eine überblicksartige Zusammenfassung des Schauspiels geliefert werden:

##### 1.1 Zusammenfassung

###### 1. Aufzug, 1. – 5. Auftritt.

Stock, Leichtsinn und Vogel sind fahrende Musiker, also Lyranten. Sie vagabundieren durch das Land und verdienen musizierend ihren kargen Unterhalt.

Stock, der älteste Lyrant, und Leichtsinn, der selbstverliebte Geck, treffen zufällig Knopf, einen ehemaligen Kommilitonen Stocks. Der ist Schulmeister im nahen Dorf und wollte die Musiker, weil er sie für Zigeuner hielt, verhaften. Knopf wird von Jörgel und Michel begleitet. Erfreut über das Aufeinandertreffen gehen alle zusammen in das Dorf, um im Wirtshaus ihr Wiedersehen zu begießen.

Indes wandelt Vogel, nach einem Streit mit Leichtsinn und Stock, durch den Wald und trifft Rosina. Sie verlieben sich ineinander und verabreden sich ebenfalls im Dorf-Wirtshaus. Die Bauerstochter Rosina ist die Nichte der resoluten Wirtin.

Stock, Leichtsinn und die anderen sind mittlerweile im Dorf eingetroffen, bekommen bei der zänkischen Wirtin aber nichts zu trinken, weil sie diese für Strolche hält.

###### 2. Aufzug 1. – 10. Auftritt.

Leichtsinn hat im Dorf einen Kapaun gestohlen. Stock bemerkt es und hat deswegen ein schlechtes Gewissen. Im Wirtshaus bekommen sie immer noch nichts zu Essen und zu Trinken. Erst Leichtsinn's Arie über die „Ruh“ besänftigt die zänkische Wirtin, schließlich

---

<sup>273</sup> Friedel 1784: 271

kokettieren die beiden sogar. Die Stimmung wird nach der musikalischen Einlage positiver, denn „Die Musik ändert die Leidenschaft“ (II, 7, S. 35):

### 3. Aufzug 1. – 13. Auftritt.

Sowohl Stock als auch Leichtsinn versuchen ihr Liebesglück bei Rosina, werden aber abgewiesen. Die Wirtin, die sich eigentlich in Leichtsinn verliebt hat, überrascht diesen, während er ihrer Nichte Avancen macht. Leichtsinn kann sie aber erneut besänftigen.

Dann erfolgt der nächste, nicht sehr schmeichelhafte Auftritt einer Frau: Lucia, die Ehegattin des Schulmeisters, stürzt ins Wirtshaus, um ihren Mann zu schimpfen, weil er ihr ganzes Geld versäuft. Ironischerweise ist sie aber selbst sehr betrunken und macht sich lächerlich.

Der Landpfleger Baron Sillberg betritt abschließend das Geschehen und möchte die Lyranten verhaften lassen, da er sie für Verbrecher hält. Sie müssen ihren Pass vorweisen, dabei kommt der gestohlene Kapaun zum Vorschein. Der Landpfleger ist aber gutmütig und ersetzt dem Bauern die Beute, was dieser aber nicht annimmt.

Schließlich stößt Vogel zu den übrigen Lyranten. Der Landpfleger und Vogel erkennen sich als Vater und Sohn. Baron Sillberg verachtet den Lebenswandel seines Sohnes und will ihn einsperren lassen. Erst durch Rosinas Fürsprache verzeiht er ihm. Vogel gelobt, ein besserer Sohn zu werden und möchte, sobald er eine feste Anstellung gefunden hat, Rosina heiraten. Der Vater gibt seinen Segen dazu. Die Wirtin überzeugt Leichtsinn, dass sie ebenfalls heiraten, und zuletzt verschafft der großzügige Landpfleger auch dem alten Stock eine Schreiberstelle bei sich. Am Ende sind alle „glücklich gewordene Lyranten“ (III, 13, S. 60).

## 1.2 Kontext und Interpretation

*Die Lyranten oder das lustige Elend* ist das erste, nachweisliche Bühnenwerk, das von Emanuel Schikaneder geschrieben und komponiert wurde. Gleichzeitig nimmt es bereits konstante Stil-Charakteristika späterer Lustspiele vorweg. Schikaneder folgt mit seinem ersten Stück der ab 1770 verbreiteten Mode des Singspiels bzw. der Operette.<sup>274</sup> Komorzynski rückt es in die Nähe der Stücke von Felix Weiße.<sup>275</sup> *Die Lyranten* sind „(...) ein echtes Schauspielerstück mit dankbaren Rollen, leicht in der Anlage, flüssig in der Durchführung,

---

<sup>274</sup> Vgl. Meyer, Reinhart: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert* (Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jh., Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster). Heidelberg 1981: 27-75, zit. nach: Sonnek 1999: 238

<sup>275</sup> Vgl. Komorzynski, Egon: *Emanuel Schikaneder*. Wien, 1901: 82

schlicht und harmlos in der Handlung, der Stoff seinem [Schikaneders] eigenen Leben entnommen (...)“.<sup>276</sup>

Im Jahr 1776 erschien das Singspiel in Innsbruck. Mit Blick auf Schikaneders Biographie ist die Themenwahl naheliegend. Der Verfasser greift im Stück auf Erfahrungen zurück, die er als vagabundierender Musiker in den Jahren vor der Erstlingsproduktion gemacht hat. Sein Neffe, Karl Schikaneder, schreibt in der Biographie über den Onkel:

„Emanuel spielte die Violine und wanderte in der Ferienzeit [als er in Regensburg noch zur Schule ging] seiner Studien mit einem gewissen Deindel und Herold in Baiern herum, sich mit Musik einige Groschen zu verdienen.“<sup>277</sup>

Erstaunlich ist, dass der junge Schikaneder mit einer Operette seine Dichterkarriere beginnt. Er wagte sich demnach an eine schwierig umzusetzende und vom Italienischen lange Zeit dominierte Gattung. Dass die *Lyranten* eher für Wanderbühnen konzipiert sind, beweisen die schlichte Ausstattung und die zwei leicht darstellbaren Szenenwechsel (Wald und Wirtshaus). Die mitreißende Energie des Lustspiels, das nicht in strikt linearer Abfolge einem Höhepunkt zusteuert, sondern seine Wirkung in den einzelnen Episoden und den darin eingebetteten Dialogen entfaltet, liegt in den wirklichkeitsnahen Beschreibungen des Lyrantenlebens. Der paradoxe Titelzusatz *Das lustige Elend* vermittelt den im Schauspiel ironisch verpackten Kontrast zwischen dem entbehrungsreichen, aber doch beschwingten Vagabundendasein einerseits, und der Sehnsucht nach häuslicher Geborgenheit auf der anderen Seite.

Welche Wirkung Stück und Titel für die Entwicklung des Wiener Volkstheaters gehabt haben, verdeutlicht Johann Nestroys *Lumpazivagabundus* (1833). Sein Theaterstück handelt von drei vagabundierenden Handwerksgesellen namens Leim, Zwirn und Knieriem, die zum Instrument für die Kraftprobe zwischen den Feen Fortuna und Amorosa, der Glücksfee und der Beschützerin der wahren Liebe, werden. Ausschlaggebend für den Wettstreit ist Lumpazivagabundus, der im Feenreich die jungen Männer vom tugendhaften Pfad abbringt: „Sie verabscheuen (...) jede Beschäftigung, sie spielen, trinken, stürzen sich in tolle Liebesabenteuer (...)“ (I, 1, S. 27).

Doch nicht nur die drei jungen Handwerker ähneln Schikaneders Lyranten. Gleich im ersten Auftritt des bösen Geistes Lumpazivagabundus stellt Nestroy einen intertextuellen Bezug zur Operette des bayerischen Dramatikers her. Lumpazivagabundus präsentiert sich nämlich als

---

<sup>276</sup> Fischer 1966: 191

<sup>277</sup> Schikaneder 1834: 353, zit. nach: Sonnek 1999: 16

„(...) Beherrscher des lustigen Elends, Beschützer der Spieler, Protektor der Trinker (...)“ (I, 2, S. 28).

Eine zweite Parallele zwischen *Lyranten* und *Lumpazivagabundus* ergibt sich in der Auflösung der zwei Stücke. Der Lyrant Vogel und sein Vater, Baron von Sillberg, haben sich entfremdet. Der Sohn verschrieb sich sozusagen Lumpazivagabundus, also dem Musikerleben. Gleiches gilt in Nestroys Stück für Hilaris, den Sohn des Zauberers Mystifax, der konstatiert: „(...) Reichtum wird mich nie bessern (...). Nur ein Mittel gibt's, das mich festhalten wird auf dem Pfad der Tugend; es ist Brillantins Hand.“ (I, 2, S. 29). Brillantine ist Fortunas Tochter.

In der Tat ist es am Ende nicht der durch Fortuna begünstigte Lotteriegewinn, der Nestroys Gesellen zu tugendhaften Menschen werden lässt, sondern Amorosas Handeln, das ihnen eine Ehefrau zur Seite stellt (vgl. III, 17, S. 88 f.). Fortuna gibt sich daraufhin geschlagen und willigt der Hochzeit zwischen Hilaris und ihrer Tochter Brillantine ein (vgl. III, 16, S. 88).

Der bei Nestroy verborgene Vater-Sohn-Konflikt zwischen Mystifax und Hilaris wird durch die Liebe beigelegt. Auch in Schikaneders *Lyranten* besänftigt die Liebe, in Person Rosinas, den anfangs erzürnten Vater (vgl. III, 13, S. 58), denn er erkennt, dass sein Sohn durch die Ehe zur Häuslichkeit und Tugend zurückfinden wird.

### 1.2.1 Die Bedeutung der Musik

Ein zentrales Element der „komischen Operette“ ist natürlich die Musik. Sie wird im Werk zum einen thematisch behandelt, zum anderen trägt und beeinflusst sie die Handlung. Oft transportiert sie Eigenschaften der Protagonisten. Die Arien schmücken zudem die Dialoge und geben ihnen eine volkstümliche, aber auch lyrische Note.

Anke Sonnek beschreibt in ihrer Schikaneder-Monographie unter Kapitel 4.3 „Schikaneders Rolle in der Entwicklung des Wiener Singspiels“.<sup>278</sup> Ihre Untersuchungen stützen sich zum Großteil auf Reinhart Meyer und insbesondere Karl Wesseler.<sup>279</sup> Sonnek stellt zwei Thesen zu Schikaneders Singspielen und Opern auf, die in Bezug auf *Die Lyranten* nicht ganz korrekt sind und an dieser Stelle berichtigt werden sollen.

---

<sup>278</sup> Vgl. ebd.: 238 - 244

<sup>279</sup> Meyer, Reinhart: *Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühne in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Heidelberg, 1981: 27 – 75, und Wesseler, Karl: *Untersuchungen zur Darstellung des Singspiels auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*. Köln, 1955, zit. nach: Sonnek 1999: 238 f.

Die erste These, dass die Dramaturgie in Schikaneders Singspielen keinem bestimmten formalen oder musikalischen Prinzip folge,<sup>280</sup> ist bei den *Lyranten* nur bedingt korrekt. Richtig ist, wie erwähnt, dass der dramaturgische Verlauf nicht einer stringenten Handlungsabfolge untergeordnet ist. Die Kapitel 1.2.1.1 und 1.2.2 veranschaulichen aber, dass die Musik als ordnende Instanz für Inhalt und Form sehr wohl wichtig ist.

Die zweite These in Sonneks Kapitel besagt, dass die Arien nicht darauf abzielen, „(...) durch Worte Empfindungen nachzuzeichnen oder Charaktere auszubilden.“<sup>281</sup> Die Verfasserin geht sogar soweit und resümiert an gleicher Stelle, dass die Lieder zuweilen nichts mit dem Bühnengeschehen zu tun hätten. In diesem Zusammenhang soll auf das Kapitel 1.2.1.2 verwiesen werden, in dem das Gegenteil belegt ist.

#### 1.2.1.1 Musik als Thema

In der thematischen Behandlung findet sich als augenscheinlichstes Merkmal der Konflikt zwischen dem Musiker als freiem Künstler, personifiziert durch den Lyranten Stock, und dem Berufsmusiker, dargestellt durch Knopf.

Es ist nicht schwer herauszulesen, welcher seiner Figuren Schikaneder die größere Lächerlichkeit zuschreibt. Knopf ist der falsche Gelehrte, der gerne lateinisch parliert, im Endeffekt aber nicht einmal weiß, wo Italien liegt. Trotzdem ist die Auslegung, Schikaneder romantisiere das Lyrantenleben und stelle es über ein bürgerliches Dasein, zu kurz gegriffen. So sind die drei musizierenden Protagonisten, trotz der Heiterkeit des Stücks, mit Hunger, Kriminalität und Verfolgung konfrontiert. Trotz ökonomischer Not beweisen die Lyranten dennoch einen Stolz, der in ihrer prekären Situation absurd-komisch wirkt. Die zwei Bauern Jörgel und Michel wollen zum Beispiel Stock und Leichtsinn bezahlen, damit sie ihnen etwas vorspielen. Vor allem Leichtsinn verwehrt sich dies, da er nur für „Cavalliers, Grafen und Edelleute“ musiziert, nicht aber für Bauern (vgl. I, 2, S. 10). Die Lyranten leben zwar in unterprivilegierten Verhältnissen, es ist aber doch die Musik, die ihnen einen Wert vermittelt und die die Würde vor solchen Bedürfnisse wie Hunger stellt.

Die Musik als Thema ist in *Die Lyranten* also ambivalent. Sie ermöglicht ein Dasein in unkonventioneller Freiheit, setzt aber ein armes Leben voraus, aus dem sich die Lyranten zum Schluss durch die Mildtätigkeit des Barons Sillberg erretten lassen.

---

<sup>280</sup> Vgl. Sonnek 1999: 241

<sup>281</sup> Ebd.: 242



### 1.2.1.2 Gesang als Handlungsstütze und Charakterausdruck

Die Musik spielt für die Charakterisierung der Figuren und den Handlungsverlauf eine ausschlaggebende Rolle.

Die Anfangsarie sagt bereits viel über Leichtsinn und Stock aus. Der erste Lyrant bittet „Leih mir Reize, kleiner Amor“ (I, 1, S. 5), um bei der Damenwelt bessere Chancen zu haben. Er bestätigt singend die durch seinen Namen repräsentierte simple Denkweise. Dass Leichtsinn aber auch Melancholisches in seinem Charakterrepertoire aufzuweisen hat, beweist die oben erwähnte Arie über die „Ruh“. Auf den ersten Blick wirkt es fast ironisch, dass der vorlaute Heißsporn Leichtsinn, der stiehlt und bei drohendem Ärger seinen Degen zieht, in der Lage ist, die rabiate Wirtin zu besänftigen. Paradox erscheint auch das Thema des Ruhe-Liedes, in dem Leichtsinn, vielleicht aus tieferer Überzeugung, vielleicht aus Kalkül über den beruhigenden Effekt, die häuslich-biedermeierliche Eintracht des arbeitsamen Lebens in Einklang mit der Natur beschwört. Ganz für sich gewinnt Leichtsinn schließlich die Wirtin, welche die Musik dann liebt, „[w]enn nur alles mit gewisser Bescheidenheit geschieht“ (II, 6) mit der anschließenden Arie, in der Amor die Wirkung einer Blume höher einschätzt, als die seiner Pfeile: „(...) Amor lachte: welch Begehren!/Versetzt er, sey doch klug!/Um ein Mädchen zu bethören,/Ist ein Blümchen ja genug.“ (II, 6, S. 33).

Es ist demnach nicht von der Hand zu weisen, dass Schikaneder entweder Leichtsinn das Geschick zuspricht, einen wandelbaren Charakter zu haben, oder aber die Fähigkeit zu besitzen, auf die Figuren des Stückes musikalisch Einfluss ausüben zu können. Für die zweite Lesart spricht zunächst die dritte und letzte Arie Leichtsinns, die mit einem spöttischen Rezitativ, also Sprechgesang, beginnt, und in der Leichtsinn sich lachend rühmt: „Ha ha! die Wirthinn ist verliebt gemacht!/Ha ha! ich hab mir es zuvor gedacht!/Ha ha! ich hab es weit genug gebracht!“ (III, 1, S. 41). Trotzdem ändert er zum Schluss des Stückes seine oberflächliche Attitüde und freut sich ehrlich über die bevorstehende Hochzeit mit der Wirtin: „O Sie übertreffen meine Wünsche, meine Wertheste, meine Liebste, meine Theuerste! wenn Sie nur mit mir zufrieden sind; das aber sag ich zuvor, was Sie an mir sehen, ist mein ganzes Heirathgut.“ (III, 13, S. 59).

Um an dieser Stelle Sonneks oben erwähnte zweite These aufzugreifen, so beweist gerade die Figur des Leichtsinns, dass der Gesang dem Charakter entspricht, der Charakter sogar wandlungsfähig ist und die Arien den Handlungsverlauf determinieren.

Der ältere Musiker-Kollege, Stock, ist eindimensionaler. Seine drei Arien sind unmittelbarer Ausdruck einer weltlichen und subjektiven Gefühlslage. Während Leichtsinn beispielsweise in der Eingangsarie die erotische Liebe und das Begehren besingt und sich dabei vor dem Spiegel zurecht macht, unterbricht der sockenstopfende Stock die zwei Strophen mit dem gesungenen Wunsch nach einer sorgenden Ehegattin, die ihm die Hosen flickt (vgl. I, 1, S. 5 f.).

Die zweite Arie ist eine beleidigte Reaktion des alten Lyranten auf die verschmähte Liebe der jungen Rosina. „Ein Weibsbild ist ein närrisch Ding“ eröffnet und schließt jeweils die vier Verse zählenden vier Strophen, die das „Weibsbild“ als oberflächliche und nur auf Koketterie ausgerichtete Kreatur schildern (vgl. II, 3, S. 27 f.).

Die dritte Gesangseinlage gibt Stock zum Besten, da er durch den musikalischen Erfolg seines Lyranten-Freundes Leichtsinn angespornt wird. Er sinniert: „ich will ihr [der Wirtin] auch eins singen (*für sich*) ich bin doch auch ein Mensch zum Liebhaben.“ (II, 7, S. 35). Während aber Leichtsinn's Arie die Gemüter bewegt, so wirkt der Inhalt Stocks' Lieder hölzern und konstruiert auf die griechische Mythologie oder die Anakreontik anspielend:

1. Orpheus bewegte Steine/Durch die Töne seiner Ley'r:/Um ihn tanzen Berg und Hayne,/Tieger, Löwen und der Gey'r.
2. Apoll sang in Arkadien/Der Schäfer sanfte Ruh:/Der Fluß blieb in dem Laufe stehn;/Die Heerde horcht ihm zu.
3. Wir haben durch den Saitenklang/Ein Weib verliebt gemacht,/Und die eh wüthig auf uns drang,/Ist zur Raison gebracht. (II, 7, S. 35 f.)

Die ersten beiden Strophen der Arie sind nicht profan und auch kein Ausdruck unmittelbarer Gefühlsregung. Wahrscheinlich stammen sie aus Stocks Standard-Repertoire. Als ironischer Bruch kann die dritte Strophe gesehen werden. Von Orpheus und Apoll schwenkt Stock auf die Handlung in seinem Umfeld, spricht auf die besänftigte Wirtin.

Der Schulmeister Knopf, seine Frau Lucia und die Wirtin sind mit je einer Arie vertreten. Knopf ähnelt in der flachen Expressivität Stock. Seine Arie ist von Schikaneder so konzipiert, dass sie durch die Ansammlung phrasenhafter Plattitüden einen Lachmoment für das Publikum liefert: „Freu dich mein Herz,/Denk an kein Schmerz,/Leb und laß leben in Freuden und Scherz./Hab guten Muth,/Hoffe das Gut,/Verzag nicht, wenns schon schlimm hergehen thut. (...)“ (II, 10, S. 38 f.).

Was sich wie ein roter Faden durch Schikaneders Lustspiele zieht, ist die Darstellung der verheirateten, verwitweten oder älteren und verlassenen Frau, die zwischen Mitleid und Lächerlichkeit steht. Bestes Beispiel ist die Schulmeisterin Lucia. Im achten Auftritt des dritten Aufzugs besingt sie inhaltlich drastisch ihre missliche Lage (S. 50). Sie beschreibt, dass ihr Mann durch seine Trinkerei die Existenz der Familie aufs Spiel zu setzen droht. Schikaneder, der darauf bedacht ist, dass *Die Lyranten oder das lustige Elend* trotz aller sozialen Missstände die Grenzen des Spaßigen nicht übertritt, fügt jeweils am Ende der Klagestrophen ein hysterisch wirkendes, zwischen Weinen und Lachen stehendes „Hi hi hi“ mit der Regieanweisung „Sie trinkt“ ein:

„Was hab ich doch für einen Mann!/Der nichts als fressen und saufen kann.(Sie trinkt) Hi hi hi. 2. Ich wag mir keine halbe Wein:/Muß stäts geplagt und nüchtern seyn. (Sie trinkt) Hi hi hi! 3. Und wenn ich nicht so fleißig wär, Hi hi!/Hätt er schon längst den Hof nicht mehr (...)“ (III, 8, S. 50)

Die zweite, eigentlich bemitleidenswerte weibliche Gestalt ist die Wirtin. Sie wird zwar als zänkisches, verbittertes Weib charakterisiert, trotzdem erfährt der Zuseher indirekt, dass sie als Witwe allein eine Wirtschaft führen muss. Auch sie liefert durch eine Arie Einblicke, die sie von der bloßen Typisierung der mürrischen Alten befreien. Nachdem Leichtsinn sie milde gestimmt hat, singt sie: „Man müsste fühllos und von Stein,/Und nicht ein Frauenzimmer seyn!/Ein holdes schwarzes Aug zu sehn,/Worunter so ein Angesicht/Von Freundlichkeit und Wonne spricht;/Und nicht in Flammen zu vergehn! (...)“ (II, 7, S. 34 f.). Schließlich rettet die Wirtin sogar Leichtsinn aus seiner Armut, indem sie ihn heiratet. Trotzdem ist auch hier nicht ganz klar zu beurteilen, ob Schikaneder der dramaturgischen Wirkung halber die Entwicklung der Wirtin von zänkisch zu verliebt abwickelt, ob er ihrer Figur mehr Tiefe geben möchte, oder ob in abfällig ironischer Manier das durchschlägt, was der Verfasser wenige Auftritte zuvor Stock in den Mund gelegt hat: „Ein Weibsbild ist ein närrisch Ding“.

Während Lucia und die Wirtin einen Blick in ihr Seelenleben zulassen, bedient Rosina die operettenhaft oberflächlichen Gefühlsregungen des verliebten weiblichen Typus. Ihre erste Arie handelt von der Sehnsuchtsvorstellung, sich schön zu kleiden und den Blicken der Männer stolz zu begegnen (vgl. I, 3, S. 13 f.). Somit hat sich Rosina durch die Arie vorgestellt und positioniert. Gleich darauf begegnet sie Vogel und ist begeistert, dass dieser Musiker ist. Sie fordert von ihm ein Lied und gibt zuerst selbst eines zum Besten, das die Liebe zwischen

Menalk und Klorinde besingt (I, 4, S. 17 f.). Vogel antwortet mit einer schwermütigen Arie über die Schmerzen, die durch die Liebe ausgelöst werden (vgl. I, 4, S. 19).

Rosinas Thema ist von Beginn an die Leidenschaft. Abgesehen von ihrem mutigen Einsatz für Vogel, offenbart Rosina ein weiteres Mal ihre in einer Arie verpackten Keckheit. Stock, der ihr zu nahe gekommen ist, singt sie zu: „Pfuy! pfuy! pfuy!/Ey doch! das alte Bartgesicht!/Wie es nicht von der Liebe spricht!/Geh er – ich mag ihn nicht./Pfuy! pfuy! pfuy! (...) (II, 2, S. 26). Das einzige Duett der Operette wird klassischerweise vom Liebespaar Vogel und Rosina gesungen (vgl. I, 4, S. 19 f.). Beide treten im gesamten Stück nicht sehr häufig auf, sie sind für die spaßhafte Entwicklung der Operettenhandlung nicht sonderlich ausschlaggebend. Erst wenn sich die Handlung zuspitzt, wie beim Spannungsmoment am Ende, als Vogel vom eigenen Vater eingesperrt zu werden droht, wird das Liebespaar fokussiert. Ansonsten geben die anderen Figuren den Ton an.

### 1.2.2 Struktur der Operette

Die Arien, Duette, Rezitative und Chöre ordnen den Protagonisten nicht nur eine bestimmte Gefühlslage und Charakteristik zu, sie strukturieren zudem das gesamte Stück.

Auffallend ist, dass der erste Aufzug (drei Arien, ein Duett und ein Chor) und der dritte Aufzug (zwei Arien und der Schlusschor) weniger Gesangseinlagen beinhalten als der zweite Aufzug (sieben Arien und ein Chor). Sie sind zudem handlungsintensiver, stellen also klassischerweise die Exposition und die harmonische Auflösung des Stückes dar, während der zweite Aufzug als retardierendes Moment dem Stück die musikalische Formausrichtung verleiht.

Die Aufzüge in den *Lyranten* werden durch die Musik abgerundet. Aufzug I und III beginnen mit einer Arie, beziehungsweise einem Rezitativ, und schließen den letzten Auftritt durch den gemeinsamen Chor. Der Chor, der jeweils am Schluss der drei Aufzüge steht, stellt eine Klimax im Kleinen dar. Der erste Aufzug endet mit einem Streitgesang zwischen der bösen Wirtin, die nicht ausschenken will und den durstigen Gästen. Jeder einzelne versucht sich und seine Position in den Vordergrund zu stellen, worauf die Wirtin das Distichon mit „Fort fort hinaus!“ komplettiert:

(...) Schulm.	Ich bin Schulmeister.
Wirthi.	Fort fort hinaus!
Bauer.	Ich bin Geschworne.
Wirthi.	Fort fort hinaus!

Leichts.	Ich ein gereister –
Wirthi.	Fort fort hinaus!
Stock.	Ich ein gebohrner –
Wirthi.	Fort fort hinaus!
Leichts.	Violinist!
Stock.	Bassist!
Wirthi.	Hinaus mit dem Mist! (...) (I, 5, S. 22).

Der zweite Auftritt wird durch den Chor aller abgeschlossen, die in hedonistischer Manier ihre Fröhlichkeit und Trinklust besingen (vgl. II, 10, S. 40). Der letzte Chor des Stücks, spricht im dritten Aufzug, ist im Gegensatz zu den Schlussgesängen der Aufzüge I und II ernster und kürzer. Er fasst das harmonische Ende zusammen und verabschiedet den Leser/das Publikum mit einem happy end: „Es verschwindet alles Leiden,/Und das widrige Geschick:/Dieser Tag bringt tausend Freuden;/Er bringt allen neues Glück (III, 13, S. 60).

### 1.3 Kommentar zur dramenästhetischen Rezeption

*Die Lyranten* wurden erwiesenermaßen 1776 uraufgeführt. Im gleichen Jahr folgten vier weitere Aufführungen.<sup>282</sup> Allein die Tatsache, dass Schikaneders Erstlingswerk sofort in Druck ging, zeugt von dessen früh ausgeprägter musikalischer und dramatischer Begabung. Sein Geschick, sich bescheiden zu geben und dadurch das Wohlwollen der Leserschaft, die nicht mit dem Theaterpublikum gleichzusetzten ist, zu erlangen, wird in der Vorerinnerung zur Operette deutlich. Im Druck des k. k. Hofdruckers und Händlers Joh. Thomas Edlen von Trattner heißt es:

Da das Publikum diesen ersten Versuch eines der Schaubühne gewidmeten Liebhabers der Musen mit einigem Beyfalle aufgenommen hat; so hat sich derselbe überreden lassen, dieses Stück nach vorgenommenen merklichen Verbesserungen in den Druck zu geben. Liebhaber der Musik und des Theaters, die Geschmack haben, werden ihm nach dem Grade des Beyfalles Aufmunterung oder Stillschweigen zuwinken.

Wenn jemand die Musik zu den Arien zu haben verlangte, müßte er sich an den Verfasser wenden, der zugleich der Componist davon ist.

---

<sup>282</sup> Vgl. Simek, Ursula: *Das Berufstheater in Innsbruck im 18. Jahrhundert*. Wien, 1992: 154, zit. nach: Sonnek 1999: 136

Das Singspiel war während der Wanderschaft fest im Repertoire verankert. Bedenkt man die mannigfachen Stücke, die Schopf, Moser und schließlich Schikaneder selbst inszenierte, so zeugen die sieben überlieferten Aufführungsdaten (wobei *Die Lyranten* bestimmt häufiger gegeben wurden) von dessen Wichtigkeit. Auch in Wien kam es am 7.2.1790 zur Darstellung des Erstlings auf der Bühne des Freihaustheaters.<sup>283</sup> Dass das Stück dann von Schikaneder nicht mehr gegeben wurde, hängt wohl mit seiner geringen, für die Wanderbühne konzipierten Ausstattung zusammen. In Wien hatte Schikaneder schließlich einen Ruf als Dramaturg großer Inszenierungen und vieler Effekte zu verlieren. Da passte das bescheidene Singspiel nicht in seinen künstlerischen Rahmen. Im Leopoldstädter Theater wurden die *Lyranten* hingegen erfolgreich und regelmäßig aufgeführt.<sup>284</sup>

## 2. Die Fiaker in Baaden (1793)

*Die Fiaker in Baaden* stellen den letzten Teil einer Trilogie dar. Die beiden ersten Teile, *Die Fiaker in Wien*, sind vermutlich verlorengegangen. Gustav Pichler (1978) bezeichnet das Lustspiel als erstes Wiener Volksstück Schikaneders.<sup>285</sup> Die Erstaufführung der *Fiaker in Baaden* erfolgte am 26. November 1793. Der erste Teil von *Die Fiaker in Wien* wurde am 30. November 1792, der zweite Teil im Februar 1793 im Freihaustheater uraufgeführt.<sup>286</sup>

### 2.1 Zusammenfassung

Das Lustspiel beginnt mit einem Kartenspiel der Bediensteten, die sich über die ungewohnt noblen Sitten ihrer Herrin streiten. Die Dame des Hauses, Leonorl Roßschweif, ist eigentlich eine Wäscherin aus Wien, die sich zusammen mit ihrer Tochter Lisl in Baden zur Kur aufhält. Dort lebt sie über ihre Verhältnisse und verprasst das kürzlich erhaltene Erbe des Bruders. Das Erbe hätte eigentlich an ihren Mann, den Fiaker Johann Roßschweif, weitergeleitet werden sollen. Die Frau teilte ihrem sterbenden Bruder jedoch mit, dass ihr Gatte schon tot sei, so dass sie in Besitz des Geldes gelangte und ihr Mann von dem Erbe nichts erfuhr. Leonorl nimmt in Baden eine aristokratische Attitüde ein und möchte nicht mehr *Frau*, sondern *Euer Gnaden* genannt werden.

---

<sup>283</sup> Vgl. Sonnek 1999: 414

<sup>284</sup> Vgl. Komorzynski 1901: 82

<sup>285</sup> Vgl. ebd.: 7

<sup>286</sup> Vgl. Deutsch 1937: 34 f.

Die Handlung erzählt von ihrem Geburtstag, zu dem sie eine „Comedie“ aufführen möchte, die eine Opernaufführung und ein von ihr getanztes Ballet umfassen soll.

Leonorl umgibt sich in Baden mit dubiosen und betrügerischen Gestalten: Töner beispielsweise ist ein eitler, zweitklassiger Komponist und in die Tochter Lisl verliebt. Der falsche englische Adelige namens Holzwurm ist ein Hochstapler. Er gibt sich erst als Lord, dann sogar als Prinz aus. Der Betrüger weiß, dass Leonorl nur ein „Fiaker-Weib“ ist, lässt sich dies aber nicht anmerken. Der Mylord hat einen Kammerdiener namens Brücke bei sich. Eigentlich sind sie zwei entflohene Soldaten, die dem Obristen Blum die Regimentskasse gestohlen haben.

Mutter und Tochter sind in den Lord verliebt. In der Tat verspricht dieser, Lisl zu heiraten und mit nach England zu nehmen. Lisl gerät in einen Gewissenskonflikt, da sie eigentlich schon mit dem Metzger Sepl (Joseph Redlich) verheiratet ist. Der dient gerade als Soldat beim Obristen und gilt offiziell als vermisst.

Zufälligerweise treffen in Baden zum Geburtstag Leonores, ihr Mann, Johann Roßschweif, der Obrist und der Metzger Sepl ein. Sie gehören zu den rechtschaffenen Personen. Roßschweif entpuppt sich nicht nur als geradlinig, er neigt auch zu Brutalität und Derbheit, so dass Frau und Tochter Angst vor ihm haben.

Zu den guten Charakteren lassen sich zudem noch Mirl, die Haushälterin der Familie Roßschweif, sowie ein sozial abgestiegener Hausknecht des Wirten (Friedrich) zählen. Er und Mirl möchten heiraten und sie bilden das vernünftige und sparsame Kontrastpaar zu den Roßschweifs. Der Kutscher Wastl gerät kurz in Verdacht, die Regimentskasse des Obristen gestohlen zu haben, und soll gehängt werden. Er entkommt aber, indem er sich als Magd verkleidet.

Im Verlauf der Handlung erfährt Roßschweif von dem unterschlagenen Erbe und außerdem, dass seine Frau nicht nur alles bereits verprasst, sondern auch noch zusätzlich Schulden angehäuft hat. Während der Komödienaufführung, zu der extra herausgeputzte bürgerliche Damen als adeliges Publikum verkleidet engagiert werden, kommt es zum Höhepunkt: Der falsche Lord, dem Leonorl vorher noch Geld geliehen hatte, flieht, wird aber vom Hausburschen Friedrich eingeholt, zurückgebracht und vom Obristen als Dieb entlarvt. Im Finale löst sich alles in Wohlgefallen auf. Der Betrüger wird bestraft, Wastls Unschuld ist bewiesen und Leonorl gelobt Besserung, weil sie ihre Verirrungen einsieht. Lisl erkennt außerdem ihren Sepl wieder und sie schwören sich ewige Liebe und Treue.

## 2.2 Ein Lustspiel konstanter Beliebtheit

Schikaneders *Fiaker* zählen zu den beliebtesten Komödien seiner Zeit. Der „Wiener Theateralmanach auf das Jahr 1803“ bezeichnet das Werk als „sein lokales Haupt- und Triumphstück.“<sup>287</sup> Mit 24 Aufführungen auf dem Freihaustheater gehört die Trilogie - nach dem *Abgebrannten Haus* - zu den meistgespielten Lustspielen, wobei nicht immer zu unterscheiden ist, welcher Teil zur Aufführung kam. Immerhin noch 11 *Fiaker*-Aufführungen gab es bis 1806 am Theater an der Wien.<sup>288</sup> Vermutlich ist der langsame Rückgang der *Fiaker* mit dem Erfolg der *Bürgerlichen Brüder* zu erklären. Das 1797 erstaufgeführte „Familiengemälde“ ist von ähnlicher Thematik, nur dass im jüngeren Stück der Mann zum Prasser und Standesübertreter wird. Außerdem wurden die *Fiaker* 1804 nur einmal gegeben, da Schikaneder und Zitterbart bis 31. August die Direktion niedergelegt hatten. Bereits am 20. September wurde das Paradestück, nachdem Schikaneder erneut Direktor geworden war, wieder aufgenommen.

Ein weiterer Grund für den Rückgang der *Fiaker*-Lustspiele könnte auch der Druck auf das Theater gewesen sein, immer neue Komödien liefern zu müssen, wodurch zwangsläufig ältere Stücke aus dem Repertoire gestrichen wurden. Demnach ist es eher erstaunlich, dass die *Fiaker* bis zuletzt, also in einem Zeitraum von 14 Jahren, konstant vertreten waren. Mit 9 Aufführungen zwischen 1806 und 1823 reihten sich die *Fiaker* auch im Konkurrenztheater in der Leopoldstadt unter die meistgespielten Komödien, die Schikaneders Feder entstammen, ein.<sup>289</sup> Die Tatsache, dass vor allem Schikaneder selbst als Darsteller des Roßschweif unabdingbar war, koppelte die *Fiaker* wiederum an seine Person. Es ist nicht auszuschließen, dass in dieser Zentriertheit auf die schauspielerischen Fähigkeiten des Verfassers ein Grund für das Vergessen Schikaneders und seiner Werke verborgen liegt. Er schrieb sich die Rollen auf den Leib, was sie aber dadurch auch vergänglicher werden ließ, da sie ohne ihn nicht mehr funktionierten:

In Lokalstücken war Schikaneder – wenn eben kein komischer – doch stets ein Charakterdarsteller, das Gemüth behielt darin fast immer die Oberhand. – In seinem vortrefflichen Wiener-Lebensgemälde: „Die Fiaker in Wien“, welches ich allen jetzigen Lokaldichtern als Muster aufstellen möchte, spielte er den Fiaker so wahr, so ganz aus dem Leben gegriffen, daß ich diese Rolle eine Meisterrolle nennen kann. Die Scene, in

---

<sup>287</sup> Zit. nach: Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie* (...). Wien, 1952: 465

<sup>288</sup> Vgl. Sonnek 1999: 291 – 345

<sup>289</sup> Vgl. Hadamowsky, Franz: *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781 – 1860*. Wien, 1934: 139



welcher er leichenblaß aus dem Kabinet stürzt, weil er sein närrisches Weib, da nichts mehr fruchtete, endlich wider seinen Willen schlagen mußte, wäre eines Iffland's würdig gewesen.<sup>290</sup>

Aus solchen Zitaten von Zeitgenossen, die das Stück gesehen haben, lässt sich, neben Schikaneders wichtiger Präsenz als Schauspieler ebenso herauslesen, dass die ersten beiden Teile dem dritten, überlieferten Teil ähnlich gewesen sein mussten. In einer lobenden Erwähnung der Schauspielerin Johanna Huber, die das Fiaker-Weib darstellte und auch die Schusterin im *Abgebrannten Haus* gab, geht eine weitere, kleine Sequenz des Lustspiels hervor:

In den Fiakern in Wien hatte sie ein leichtsinniges Weib darzustellen, das durch ihre genußsüchtige Mutter verführt, ohne das Wissen des Mannes die Redoute in einer Maske besucht, und von dem betrogenen Manne, der nicht ahnt, wen er für einen Ball abzuholen hat, von ihm selbst in seinem Wagen dahin geführt wird. Der Fiaker entdeckt bald den ihn gespielten Betrug, geräth außer sich, bestraft sein Weib, und dringt darauf, daß sie ihn um Verzeihung bitte. „Um Verzeihung soll ich dich bitten?“ antwortet das Weib. „Das will ich gerne, aber wie soll ich es denn machen, daß du meine Reue glaubst?“<sup>291</sup>

Wie weitreichend der Einfluss Schikaneders *Fiaker*-Stücke ist, verdeutlicht die Oper *Arabella*, die in Zusammenarbeit zwischen Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal entstand (Erstaufführung: 1933). Hofmannsthal verarbeitet in seinem Libretto Motive aus Schikaneders Volksstücken.<sup>292</sup> Dennoch ist es nicht korrekt, den Plot alleine seinem Einfallsreichtum zuzuschreiben. *Die Fiaker in Baaden* nehmen Anleihen aus Philip Hafners *Die bürgerliche Dame*, wie im folgenden Kapitel dargelegt wird.

## 2.3 Philip Hafners *Die bürgerliche Dame* (D 1764): Entlehnungen und Abweichungen

### 2.3.1 Inhalt

Der angesehene Bürger Redlich kehrt, nach langer Krankheit, von einer Dienstreise zurück. In der Zwischenzeit haben seine Frau und die Tochter einen ausschweifenden Lebenswandel angenommen. Sie lassen sich *Euer Gnaden* nennen und sind hoch verschuldet,

---

<sup>290</sup> Castelli, Ignaz Franz. *Sämtliche Werke*. Band 15, 1845: 172

<sup>291</sup> Horn, Otto: *Therese Krones. Roman aus Wiens jüngster Vergangenheit*. Wien, 1855: 196

<sup>292</sup> Vgl. Birkin, Kenneth: *Richard Strauss: Arabella*. Cambridge, 1989: 43 f.

weil Frau Redlich spielt. Trotz der Schulden möchte sie am Abend ein Fest geben. Immer wieder kommen Gläubiger, die ihr Geld verlangen. Frau Redlich ist ignorant (sie liest beispielsweise Molière obwohl sie kein Französisch versteht), eingebildet und eitel. Sie war aber nicht immer so. Aufgewachsen ist sie in Armut als Tochter eines Lebzelters, ihre Tugendhaftigkeit war allseits bekannt.

Der Ehemann möchte seine Frau bessern, hält sich zu diesem Zweck aber inkognito in der Nähe auf und lässt einen Brief übermitteln, in dem steht, seine Krankheit habe sich verschlechtert. Außerdem spielt er ihr 50 Dukaten zu, um zu sehen, wie sie damit haushaltet. Als Hildebert den Brief der Frau Redlich vorliest, reagiert diese gleichgültig auf den scheinbar nahenden Tod des Gatten und erkundigt sich nur nach dem Testament.

Die Bediensteten heißen Hannswurst und Colombina. Sie verurteilen scharf die Verirrungen der Frau Redlich und geraten auch mit ihr in Streit.

Der Adel wird in Hafners Drama karikiert. Dies erfolgt über die Person des Chevalier Miroir, der eine absurde Erscheinung verkörpert und durch seinen Namen auf den Fürstenspiegel anspielen könnte. Wobei der Chevalier allerdings keineswegs den tugendhaften Fürsten widerspiegelt. Die sprechenden Namen des Baron Plumpfsack, der verfressen ist, und des Herrn von Wasserfeind (ein Säufer), unterstreichen die negative Behaftung des Adels.

Frau Redlich ist nicht die einzige im Stück, die sich als Adelige ausgibt. Herr von Schlaukopf ist eigentlich ein „Lehenlakey“ aus Straßburg und hofft, die vermögende Witwe in spe heiraten zu können. Baron Bagatelli ist nur ein Prager Kammerdiener. Zum Schluss versammelt Redlich alle Herren in seinem Haus, gibt sich zu erkennen und schickt die Männer der Reihe nach weg, egal ob adelig oder Betrüger. Frau Redlich muss ein Jahr im Kloster absitzen und wird, bei guter Führung, vielleicht danach wieder vom Mann aufgenommen werden. Die Tochter Sophie wird dem Freund Hildebert zur Obhut übergeben. Das Ende ist demnach offen.

### 2.3.2 Parallelen im Figurenregister

Die augenscheinlichste Parallele zwischen Hafners und Schikaneders Stück ist die Thematik der Überschreitung der Standesgrenzen. Die Frau gilt vordergründig als diejenige, die vom tugendhaften Pfad abgekommen ist und einen adeligen Habitus einnimmt. Beide Protagonistinnen und die jeweiligen Töchter, versuchen sich demnach über ihr Milieu zu erheben. Das Motiv des Aufstiegswillens um jeden Preis ist also deutlich weiblich markiert.

Eine weitere Übereinstimmung findet sich im Ehemann, der unerwartet hinzu kommt und versucht, die Frau zur Besinnung zu bringen. In diesem Kontext weisen bei Schikaneder der Obrist und Roßschweif, und bei Hafner Herr Redlich und Hildebert ein ähnliches Komplizen-Verhältnis auf.

In beiden Theaterwerken erscheinen außerdem sprechende Namen. Es gibt sogar eine Übereinstimmung im Namen *Redlich*, nur dass bei Hafner die Eheleute so heißen, bei Schikaneder trägt der Metzger Sepl diesen Nachnamen. Hafner führt den Nachnamen also ad absurdum, Schikaneder verwendet ihn dem Charakter entsprechend.

Generell sind es, wie geschildert, die Frauen, die sich als Baronessen ausgeben. Aber es gibt auch männliches Personal, welches sich als Adel tarnt und so nach Höherem strebt. Natürlich wurde der Standesbetrug nicht erst von Hafner in die Welt der Literatur eingebracht. Das Motiv des Hochstaplers ist sehr alt und weit verbreitet:

„Die Bevorzugung eines höheren (...) Standes (...) deutet möglicherweise auf eine geheime Sehnsucht hin, diesem Stand anzugehören, die der Hochstapler nur auf dem Weg des Betruges verwirklichen zu können glaubt.“<sup>293</sup>

Der Betrug wird wiederum durch Täuschung und Maskerade begangen.

### 2.3.3 Täuschung und Maskerade

Täuschung und Maskerade sind häufig auftretende Themenbereiche, die vor allem Komik nach sich ziehen. Sie dominieren in beiden Theaterwerken. In *Die Fiaker in Baaden* kleidet sich beispielsweise der Kutscher Wastl als Dienstmagd, um der Hinrichtung zu entgehen. Verkleidet und somit durch eine pseudoaristokratische Hülle getarnt, treten zudem auch die für das Fest hergerichteten bürgerlichen Frauen aus Baden auf. Sie sollen dazu beitragen, dass Leonorls Fest kein Reinfall durch zu geringe Besuchszahlen wird. Aber gerade die allzu offensichtliche Maskerade evoziert einen Komikeffekt.

Der falsche Lord ist in Schikaneders Lustspiel der Höhepunkt der personifizierten Maskerade. Durch ihn fällt zusätzlich ein schlechtes Licht auf Leonorl. Sobald der Leser/Zuseher die Information erhält, dass der Lord nur ein verkleideter Betrüger ist, wird die Figur der Leonorl in ihrer Lächerlichkeit verstärkt und zudem gezeigt, dass das Publikum kein Mitleid mit ihrer Naivität zu haben braucht.

---

<sup>293</sup> Vgl. Frenzel 1999: 371

Falschen Adel und damit das Motiv der Täuschung gibt es auch in Hafners Stück. In der Inhaltszusammenfassung ist bereits auf die Betrüger Bagatelli und Schlaukopf hingewiesen worden.

Zudem wendet Herr Redlich eine List an. Der falsche Brief, der angeblich vom schlechten Gesundheitszustand des Gatten spricht, dient dazu, die Frau durch Täuschung auf die Probe zu stellen und ihr materielles Denken zu entlarven. Eine ganz ähnliche List begehen der Obrist und Roßschweif. Der Obrist gibt sich als Bote aus, der Lisl die finanzielle Hinterlassenschaft des scheinbar umgekommenen Sepl zutragen soll. Auch hier überwiegt das offensichtliche Interesse am Testament (vgl. III, 15, S. 74 ff.).

Die durch Leonorl unterschlagene Erbschaft sowie die Schulden der beiden Frauen, auf die in der Inhaltsbeschreibung bereits verwiesen wurde, ist außerdem ein gemeinsames Moment der Täuschung. Sie verleihen der jeweiligen Komödie einen weiteren Spannungsbogen.

#### 2.3.4 Unterschiede

##### 2.3.4.1 Ehemann und Gattin

Ist schon Roßschweif eine zwar aufrichtige, aber dennoch oft lächerlich derb und dadurch hilflos wirkende Figur, so erringt Herr Redlich in Hafners Stück keine Sympathiewerte. Das resultiert aus der Vorgeschichte der Frau Redlich, die ein wenig Verständnis für ihr Verhalten erzeugt. Sie überschreitet nämlich die gesellschaftlichen Barrieren, da sie stets in Armut leben musste, vom Mann missachtet wird und außerdem jünger als Herr Redlich ist. Die patriarchalischen Strukturen erzeugen zum Schluss des Stückes ein Wutgefühl in ihr, das sie sich nicht erklären kann.<sup>294</sup>

Zwar sagt auch Lorl in Schikaneders Stück: „Hab in meinen Jungen Jahren wenig Freud gehabt in der Welt, jetzt will ich einmal anfangen mein Leben zu genießen.“ Aber das lässt Roßschweif nicht gelten. Es sei ihr im Leben nie schlecht ergangen, wie er konstatiert (vgl. I, 12, S. 27).

Ein weiterer Unterschied ist die Einsicht des Fiaker-Fahrers, eine Teilschuld an Lorls Verhalten zu haben. Hafners Redlich sucht hingegen die Schuld einzig und alleine bei der Frau. Johann Roßschweif konstatiert selbstkritisch, die Gattin in der Vergangenheit zu sehr verwöhnt zu haben (vgl. III, 2, S. 59). Tatsächlich könnte Roßschweifs Beruf den Kern für Lorls Streben nach Höherem beinhalten. Als Fiaker tritt er ständig in Kontakt mit der

---

<sup>294</sup> Vgl. Sonnleitner 2001: 435

Noblesse, was wiederum seine Frau auf die Welt des Adels und ihre Verlockungen aufmerksam werden lässt.<sup>295</sup> In der Erziehung Lisls ist ebenso einiges schief gelaufen, was der Fiaker ebenso sich selbst zuschreibt:

Roßschweif: Im ersten Jahr ist alles gut gegangen - wir haben mit nichts angefangen, und wir haben uns doch ein Haus erworben - aber wie halt schon die böse Gesellschaft seyn - da habens mein Weib angerathen, sie möcht ihre Tochter nicht so bürgerlich erziehen, sie soll tanzen, singen, Klavier schlagen lassen-(...) (III, 6, S. 64).

Insgesamt sprechen Herr und Frau Roßschweif sehr viel miteinander. Anders ist es bei den Redlichen, sie kommunizieren erst am Schluss, allerdings reden sie aneinander vorbei. Lorl versucht sogar, den Mann auf ihre Seite zu ziehen und verlangt anfangs von ihm, dass er sich schöner kleide (II, 17, S.50). Das erinnert an Heufelds *Bauer aus dem Gebirge* (vgl. ebd. II, 6, S. 65 f.).

Roßschweif appelliert, anders als Herr Redlich, an die Vernunft seiner Frau. Er weicht sogar einmal von den üblichen Gewaltandrohungen ab und erzählt die Geschichte vom inhaftierten Ehegatten, der durch die Habgier seiner Frau in den Ruin getrieben worden ist (vgl. II, 17, S. 50 ff.). Aber der Vergleich bringt zunächst keine Besserung und unterstreicht nur Roßschweifs Unbeholfenheit.

Die Lacher gehen bei Schikaneder, wie erwähnt, deutlicher auf Kosten der Frauen. Zwar sind auch Töner und der Tanzmeister komische Gestalten, aber die Regieanweisungen stellen bei Schikaneder die Damen lächerlicher dar, als dies bei Hafner der Fall ist:

„Lisl kommt in einem schönen Kleid, doch muß man sehen, daß die Fiakertochter aller Orten rausblickt. Dazu kann der Kopfputz vieles beitragen.“ (III, 19, S. 53).

Ebenso bei Leonorl: „(kommt von der Seitenthür, im größten Putz, doch muß die Fiakerin aller Orten herausblicken)“ (III, 9, S. 66).

#### 2.3.4.2 Die Dienerschaft

Hannswurst und Colombina sind bei Hafner stark präsent. Allerdings beschränkt sich auch gleichzeitig die Darstellung der Dienerschaft auf genau diese beiden Vertreter. Dadurch wirken Colombina und Hannswurst typenhaft. Colombina greift den weiblichen Typ aus dem fixen Figurenregister der italienischen commedia dell'arte auf, Hannswurst ist die typisierte

---

<sup>295</sup> Vgl. Rommel 1952: 466

Lustige Figur. Durch den zweiten Untertitel der Komödie, *mit Hannswurst und Colombina zweyen Mustern heutiger Dienstbothen* wird bereits auf die besondere Rolle der Dienerschaft hingewiesen. Es stellt sich allerdings die Frage, ob mit „Muster“ der mustergültige Charakter der beiden, oder das Muster des Typus vorweggenommen wird.

Erstaunlich ist die Tatsache, dass Schikaneder und Hafner ihre Stücke durch die jeweiligen Diener anlaufen lassen. Bei Philipp Hafner hat Hannswurst sogar das erste und das letzte Wort im gesamten Werk. Ihm ist ein gewisser Grad an Wichtigkeit demnach nicht abzusprechen.

In *Die Fiaker in Baaden* treten mehr sowie unterschiedlichere und individuellere Charaktere aus dem arbeitenden Milieu auf. Laut Gustav Pichler zeigt die Dienerschaft bereits Ansätze zu den Bediensteten-Szenen bei Nestroy und Raimund.<sup>296</sup> Die Besonderheit bei Schikaneders *Fiaker in Baaden* ist die gesellige Stubenatmosphäre, durch die das Lustspiel ins Rollen gebracht wird. Page, Koch, Stubenmädels, Kutscher und Jäger bevölkern die ersten drei Szenen im ersten Akt. So wird gerade die soziale Wirklichkeit greifbar, in welcher das gesamte Stück situiert ist. Diese Wirklichkeit wird verstärkt und ironisiert durch das erstmalige Hinzukommen Leonorls in Szene 4. Ihr Handeln und ihre Sprache verlaufen konträr. Einerseits lässt sie sich die Hand küssen und besteht auf eine förmliche Anrede, andererseits verrät sie ihre Zugehörigkeit zur versammelten Gesellschaft durch ihre Wortwahl und Ausdrucksweise, wie „(...) was ist denn das vor ein Gedöß?“ (I, 4, S. 12). Auch der niedere Stand erkennt eigentlich ihre Zugehörigkeit, deswegen laden sie Leonorl zum Kartenspiel ein, was jene aber mit den Worten „Jetzt bin ich schon zu tief in der Nobles drinn“ (I, 4, S. 13) ablehnt.

Die durch ihre Intelligenz und Vernunft auffälligste Dienerin ist Mirl. Deswegen wird sie auch als einzige der Bediensteten des Hauses namentlich genannt. Mirl verachtet Leonorl für ihr Verhalten und prophezeit ihr außerdem, dass sie in Zukunft noch froh sein wird, wenn sie wieder als Wäscherin tätig sein darf (vgl. I, 5, S. 19). Mit Mirls Vorahnungen führt Schikaneder das Publikum etwas in die Irre. Die Magd behauptet: „Ich fürcht wir erleben heut noch ein abscheuliches Spektakel“ (II, 2, S. 35). Dies ist jedoch eine blinde Prophezeiung, welche sich am Schluss nicht bewahrheitet, sondern lediglich der Spannungssteigerung dient.

---

<sup>296</sup> Vgl. ebd. 1978: 7

#### 2.3.4.3 Der Adel

Der Adel tritt bei Hafner in Person auf und wird sehr lächerlich dargestellt. Wie die Dienerschaft, so ist auch dieser noch sehr mit dem Typenhaften verwoben. Es gibt, wie bereits geschildert, den Fresser, den Säufer und den Spieler.

Schlaukopf, der sich als Adeliger ausgibt, erinnert stark an den Lord in Schikaneders Stück. Der Unterschied ist aber, dass Schlaukopf von Redlich verschont wird, weil er Reue zeigt (vgl. III, 12). Der falsche MyLord entgeht im Gegensatz dazu der Verurteilung nicht.

Einen weiteren Unterschied bildet die Tatsache, dass der echte Adel bei Schikaneder nur als beurteilende und spottende Instanz aus der Ferne vorkommt. Als Beispiel dient die Reaktion der Aristokratie Badens auf die Einladung zum Fest bei Lorl: „Bedienter: Sie haben gesagt, sie wären noch nie bey einer Fiakerin in Gesellschaft gewesen.“ (II, 20, S. 55).

Hafner geht hingegen nicht sehr vorsichtig mit der Adelsdarstellung um. Es gibt unter ihnen keinen, der nicht einen deutlichen Makel zur Schau trägt.

#### 2.3.4.4 Zwei Besserungsstücke?

Die Nebenhandlungen sind in *Die Fiaker in Baaden* viel verschnörkelter, auch wenn beide Stücke nur einen Tag umfassen, dessen Höhepunkt das Fest, beziehungsweise die „Comedie“ darstellt. Die Handlung verläuft in *Die Bürgerliche Dame* linearer und zielgerichteter als bei Schikaneder. In Hafners Stück ist die Ordnung zuletzt nicht eindeutig wiederhergestellt, was das Publikum befremden könnte. Frau Redlich entwickelt auf ihrem Weg zum Kloster nämlich Rachegefühle (III, 15). Zwar scheint dennoch die Reue Oberhand über die Rache zu gewinnen (vgl. III, 17) und Frau Redlich nimmt sich vor:

„(...) möchte ich doch zum Spiegel aller Frauen meines Charakters dienen, in welchem sie sehen könnten, daß man sich niemals über seinen Stand erheben solle, und daß die hindangesetzte Tugend jederzeit Straffe und Reue nach sich ziehe.“ (ebd.).

Aber ist Frau Redlichs Schlussmoral glaubwürdig? Die Rückkehr zur Tugend entspricht eigentlich den Prinzipien des Rühr- oder Besserungsstücks. Johann Sonnleitner sieht in dieser positiven Schlusswendung jedoch eine gezwungen didaktische Pointe, die vom Publikum wahrscheinlich mehr belustigt als gerührt aufgenommen wurde.<sup>297</sup> Das Befremdliche in Hafners Stück liegt vor allem in der exaltierten Wortwahl Frau Redlichs. Es scheint fast, als ob der Tugendgedanke der Protagonistin umständlich eingepflanzt worden wäre. Die gestelzte

---

<sup>297</sup> Vgl. ebd.: 435

Aussage der Geläuterten verlässt den engen Bühnenrahmen und vermittelt jene gezwungene und dadurch ironische Sittlichkeit, von der Johann Sonnleitner spricht.

Deutlich geerdeter verlautbart Schikaneders Leonorl ihre Einsicht im letzten Akt, Szene 24, Seite 103:

(...) ich bin ja nur eine Wäscherin, Mann, du hast mir schon oft vergeben, aber schau, da knie ich einmal, und bitt dich nur um das einzige, laß mir kein Geld mehr in der Hand (...) und wenn du siehst daß ich nicht recht fleißig deine Hauswirtschaft verseh, so kannst mich alle Tag prügeln.

Es gibt zum Schluss in Hafners Werk noch ein weiteres Moment der Befremdung und Abkehr vom Rührstück. Sophie heiratet nicht Hildebert, wie das Publikum es erwarten könnte, denn: „‘Das merkwürdigste in seinen [Hafners] Stücken ist, daß er es zu keiner Heyrath mit seinen Personen kommen lässt, die er oft auf die ungeschickteste und gezwungenste Art verhindern mußte.“<sup>298</sup>. Das Zitat könnte von Joseph von Sonnenfels stammen, da die Zuschrift mit S. gekennzeichnet ist.<sup>299</sup>

Hannswurst und Colombina heiraten ebenfalls nicht, denn Hannswurst ist vom Beispiel seiner Herrin abgeschreckt, wie er im letzten Auftritt des Stückes darlegt. Beide werden aus dem Dienst entlassen und wissen nicht, wohin. Ein weiteres Indiz dafür, dass die Welt am Schluss von Hafners Stück aus den Fugen geraten ist.

Die „hannswurstische Moral“ am Ende lautet: „Wer ja gesinnet ist, sich ehrlich zu verbinden,/ Der lerne mit Geduldt in alles sich zu finden;/Denn eine üble Eh, (ihr Herren Caveatis!)/ Ist uns auf dieser Welt die Hölle! — Punctum satis.“ (III, 18).

Während also Hannswurst bei Hafner das letzte Wort behält und das Publikum nicht gerade mit einer positiven Botschaft aus dem Theater entlässt, so löst Schikaneder die Konflikte seines Stückes durch ein liebliches Duett des jungen Paares. Die Vorgaben des Besserungsstückes sind bei Schikaneder am Ende erfüllt. Somit folgt er in den *Fiakern* Lessings Anforderung an die Komödie:

(...) Sie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des

---

<sup>298</sup> Nicolai, Friedrich: *Sämtliche Werke – Briefe – Dokumente*. Berlin u. a., 1991: 477 ff., zit. nach: Sonnleitner 2001: 420

<sup>299</sup> Vgl. Sonnleitner 2001: ebd.



Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlerzogenste und gesittetste Mensch werden. Und so ist auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet.<sup>300</sup>

## 2.4 Die Rolle der Musik und des Schauspiels in den *Fiakern*

Einerseits werden bei Emanuel Schikaneder die Oper, der Gesang und das Ballett ironisiert und durch Leonorls Unbeholfenheit komisch dargestellt. Andererseits begleitet die Musik das gesamte Stück, das Lustspiel wird sogar durch ein versöhnendes Duett zwischen Lisl und dem Metzger gekrönt.

Töner, der „musikalische Hansnarr“ (I, 7, S. 22) und der Tanzmeister verkörpern den eitlen Musiker-Typus, mit dem Schikaneder wahrscheinlich selbst oft genug während seines Schaffens zu tun hatte. Es ist also auffällig, dass der Verfasser die Musik konstant mit Humor oder Parodie in Verbindung setzt, da alle Musikliebhaber seines Stückes tölpelhaft dargestellt werden. Das geschieht beispielsweise im 1. Akt, Szene 17 durch eine offenkundig stümperhafte Tanzeinlage Leonorls und des Tanzmeisters. Aber auch die groteske Auseinandersetzung zwischen Töner und dem Tanzmeister (vgl. II, 10, S. 43 ff.) verstärkt die komische Wirkung der Musik.

Die Musik weist also im Verlauf des Stückes eine ironisierende, am Ende aber ordnende Wirkung auf. Einen weiteren ironischen Seitenhieb verpasst Schikaneder der schauspielernden Damenwelt:

Roßschweif: Gnädiger Herr, was sagens zu den Auftritt?

Obrist: Deine Tochter ist schön – aber mein Weib würd sie nie –

Roßschweif: Wie das?

Obrist: Sie versteht sich auf Mimik – und daß sind in meinen Augen die gefährlichsten Weiber (IV, 17, S. 98).

Es wird den Zuseherinnen in Schikaneders Lustspiel also nicht nur die gute Sitte der maßhaltenden Frau vorgezeigt, sondern die Schauspielerin zusätzlich als gefährlich dargestellt. Das ist insofern interessant, als dass Schikaneder selbst mit einer Schauspielerin verheiratet war, die den gleichen Namen der Protagonistin in *Die Fiaker in Baaden* trug: Leonore.

---

<sup>300</sup> Lessing, G. E: *Brief an Nicolai* (16.02.1759). In: Müller, Udo (Hrsg.): *Textbücher Deutsch. Dramentheorie*. Freiburg u. a., 1975: 21

### 3. Der Tyroler Wastel (EA 1796; D 1798)

#### 3.1. Zusammenfassung

##### 1. Aufzug, Auftritt 1 – 18.

Der Morgen beginnt im Hause Tiefsinn mit einem Besuch des Herrn von Tulippan, der ein Verehrer der Frau von Tiefsinn und Vetter des Hausherrn ist.

Luise, die Stieftochter, ist eifersüchtig auf die Köchin, ihre Freundin Marianne, da sie mit dem reichen Bäcker Josef am Prater war. Marianne versichert ihr aber, dass sie eigentlich in den Bäckersgesellen Jodel verliebt ist und sich mit Josef nur getroffen hat, um über eine mögliche Hochzeit zwischen dem Bäcker und Luise zu sprechen. Jodel ist auch eifersüchtig, denn er weiß nicht, wieso seine Marianne sich mit dem Bäckermeister traf. Er überbringt Luise ein Geschenk seines Meisters: eine Nachtigall, Rosen und ein gebackenes Herz. Jodels Geschenk an die Köchin ist ein Spatz. Luise bemerkt, dass im Herzen eine Uhr, Schmuck und ein Brief verborgen sind. Marianne vermutet, dass Josef in dem Brief um Luises Hand anhält, was der Stiefmutter nicht gefallen würde. Gerade als sie den Brief lesen möchte, kommt der Vater, Herr von Tiefsinn. Auch er erhält einen Brief, in dem die Ankunft seines Bruders, Wastel, in Wien angekündigt wird. Der Bruder ist ein Bauer, der nicht lesen und schreiben kann, aber einen guten Charakter hat.

Als Luise die Nachtigall versorgen geht, lässt sie die Geschenke zurück. Ihre Stiefmutter findet diese und denkt, sie wären von Tulippan an sie gerichtet. Als Frau v. Tiefsinn jedoch den an Luise adressierten Brief entdeckt, glaubt sie, Tulippan sei in die Stieftochter verliebt, und wirft ihn hinaus. Als sie den Brief zu Ende liest, erfährt sie, dass er von Josef ist, was v. Tiefsinn sehr ärgert, denn sie möchte Luise nicht mit einem schnöden Bäcker verheiraten. Sie holt Tulippan zurück. Inzwischen ist Wastel mit seiner Frau Liesel eingetroffen. Sie und die zweite Frau des Bruders verstehen sich nicht. Als Luise und Marianne mit dem Vater alleine sind, öffnet die Tochter ihr Herz, gesteht ihm die Liebe zu Josef, woraufhin v. Tiefsinn erfreut reagiert und alle auf eine heitere Spazierfahrt in den Prater einlädt.

##### 2. Aufzug, Auftritt 1 – 17.

Jodel hat im Prater seinen Herrn verloren und lässt sich vom geschäftstüchtigen Wirten, der sich über zu wenig Kundschaft ärgert, ein Glas Wein aufschwätzen. Jodel erzählt ihm von einem Skandal, der sich zutrug: Frau v. Tiefsinn hat die ihrer Meinung nach zu niedrige Gesellschaft verlassen, ihren Mann und die Stieftochter geohrfeigt und dabei das Geschirr und

alle Speisen vom Tisch gefegt. Tiefsinn bezahlte den Schaden, alle sind hungrig weggegangen und haben sich bei dem Trubel im Prater verloren. Der Wirt wittert Kundschaft und lässt nach der Gesellschaft suchen, damit sie in seiner Gaststätte einkehrt. Von Tiefsinn irrt traurig durch den Prater, auch Luise und Marianne suchen ihre Geliebten. Liesl lässt sich von Männern den Hof machen, worauf Wastel nicht eifersüchtig sondern geehrt reagiert. Seppel lotst die Gesellschaft zu seinem Wirten, der aber in der Bredouille steckt, da seine Gaststätte heruntergewirtschaftet ist. Er bereitet daraufhin die widerlichsten Speisen vor, wie beispielsweise Raben, die er für Rebhühner ausgibt. Nach und nach finden sich alle beim Wirten ein. Frau v. Tiefsinn und Tulippan tanzen, woraufhin auch Wastel mit einem Blumenmädchen zu tanzen beginnt. Bevor der Wirt das Essen bringen lassen kann, zerstreut im lustigen Finale ein Unwetter erneut die Gesellschaft. Der Wirt bleibt auf seinem Rabenbraten sitzen.

### 3. Aufzug, Auftritt 1 – 31.

Am nächsten Morgen: Frau v. Tiefsinn beschließt, dass ihre Stieftochter einen alten Buchhalter und nicht Josef heiraten soll. Als sie das Wohnzimmer betritt, sieht sie Wastel auf der Couch schlafen. Weil er sich zum Frühstück seine Pfeife ansteckt, zwingt sie Tulippan, dass er ihn rauswerfen soll. Dieser reagiert sehr feige und ruft Kutscher und Hausknecht zur Hilfe, da Wastel beginnt mit ihm finger zu hakeln. Wastel besiegt alle drei. Marianne kümmert sich um den „verletzten“ Tulippan, woraufhin der hinzukommende Jodel meint, sie sei in ihn verliebt. Als sie ihn ohrfeigt, vertragen sie sich wieder.

Als Luise nach Hause kommt, sperrt die Stiefmutter sie ein und lässt sie bewachen. Zuletzt taucht Liesel mit Tiefsinn auf und erzählt, wo sie die Nacht verbracht hatten: Am Prater aß sie Eis, dann ist sie einem alten Herren aus der Kutsche entflohen, weil er aufdringlich wurde, schließlich floh sie vor dem Unwetter und entdeckte dabei Herrn von Tiefsinn, der sich gerade aufhängen wollte. Liesel hielt ihn davon ab. Zufällig trafen sie auf Tiroler Landsleute und haben mit jenen die Nacht durchgetanzt. In der Zwischenzeit bereitet ein Advokat die Trauunterlagen zwischen Luise und Josef vor. Als der Buchhalter eintrifft, erkennt Liesel in ihm den Alten vom Prater. Er möchte Liesel zur Frau nehmen, woraufhin sie ihn auslacht. Als Frau v. Tiefsinn zurückkehrt, ist sie böse und droht ihrem Mann, doch als dieser sie aus dem Haus werfen will, bessert sie sich schlagartig und bittet ihn um Verzeihung. Am Ende vertragen sich alle und sind glücklich. Wastel entpuppt sich als reicher Geschäftsmann, der seinen verschuldeten Bruder auslösen kann und die alte Ordnung wieder herstellt.

### 3.2 Kommentar

Mit dem *Tiroler Wastel* erreicht Schikaneder den Höhepunkt seiner Komödienproduktion, kein späteres Lustspiel fand in Wien dermaßen Anklang. Das Stück und seine Beliebtheit zeichnen sich durch diverse Aspekte aus: Zunächst sticht selbst beim Lesen die positive und beschwingte Grundstimmung ins Auge. Otto Rommel sieht in der konstant „frohen Laune“ den eigentlichen Wert des Stückes.<sup>301</sup> Die freundliche Atmosphäre stützt sich wiederum auf den Erfolgsgaranten Musik, die dem Stück eine unterschwellige Struktur verleiht und somit ein Harmoniegefühl beim Publikum erzeugt. Der erste und der dritte Aufzug weisen je sechs Musikeinlagen und einen finalen Gesang auf. Der zweite Akt ist lediglich von drei Arien, einem Duett und dem Finale geprägt. Das Finale am Ende aller drei Aufzüge rundet die Akte ab und macht sie zu inhaltlich und strukturell abgeschlossenen, kleinen Unterkomödien. Bereits nach dem ersten Aufzug gibt sich Herr v. Tiefsinn mit der Liebe zwischen seiner Tochter und Josef zufrieden. Der Vater lädt daraufhin alle zum Prater ein, wo der Konflikt mit der Stiefmutter jedoch erneut aufflammt.

Inhaltlich spiegeln die reißerischen Gesänge klischeehafte Charakteristika oder Meinungen der Protagonisten wider, wie beispielsweise die Verliebtheit der Paare (vgl. I, 7; III, 10 und III, 28), oder die Liebe zu Tirol und seinen Leuten (vgl. I, 17 und II, 7). Mit Marianne und Jodel lässt Schikaneder die ersten Arien vom Dienstpersonal bzw. Gesellen singen, was die Aufwertung des niederen Standes unterstreicht. Generell gelingt Schikaneder in der Charakterzeichnung ein abwechslungsreiches und vielseitiges Figurenkabinett, das seinesgleichen sucht. Tonangeber ist klar der Namenspatron der komischen Oper. Doch brauchen sich der Bäckersknecht Jodel, die Köchin Marianne, der Kellner Seppel und vor allem der Wirt am Prater nicht hinter *Wastel* zu verstecken. In *Die Raubvögel* lässt Schikaneder bereits einen abgefeimten Wirten auftreten, der auf seinen finanziellen Vorteil aus ist und, während er „Nudeln auf einem Brett auswälchert“, gleichzeitig Tabak schnupft und den Teig über seinen Kopf hängt, um ihn trocknen zu lassen (vgl. II, 1). Ähnlich unappetitlich verhält sich der Praterwirt im *Wastel*, der seinen Gästen Knackwürste als Wildbret, Raben als Fasanenbraten (vgl. II, 8) und gezuckerten Wein als Champagner aufischen möchte:

WIRT. Du, Seppel, ist a Champagner da?

SEPPEL. Hab' noch gar kan g'sehen bei uns, solang' i da bin.

---

<sup>301</sup> Vgl. Rommel 1952: 468

WIRT. Ist wahr! Den hab' ich voriges Jahr selbst gesoffen. Hat nichts zu sagen, richt' nur amal a Tiroler Wein her und an Zucker - nachher recht ab'beutelnt untereinander, wenn s' recht besoffen sein, so glauben s', sie trinken den besten Champagner. (II, 3).

Die Personen und ihre Dialoge/Monologe sind abwechslungsreich und lustig, die Gesänge steigern die Komik sogar noch. Unter vielen Beispielen sei jene Arie hervorgehoben, in der die Tirolerin Liesel sich über den Heiratsantrag des alten Buchhalters amüsiert:

Ich will keinen Alten,  
Er geht mir nicht ein,  
Betracht' deine Falten,  
In Spiegel schau' 'nein.  
Drum laß deine Faxen,  
Erbärmli schaut aus,  
Schau' an deine Haxen,  
Du bist nix ins Haus!  
Du tätest mi 'barmen,  
Wenn's mi willst umarmen!

Die Großen, die Klanen  
Papierln dich ja,  
Die G'scheiten, die Narren;  
Du bist mein Papa!  
Drum trink, alter Michel,  
Und schlaf drauf recht wohl!  
Wir haben a Sprüchl  
In Wällisch Tirol,  
So heißt: Tempi passati  
Bei dir altem Dati! (III, 24).

Die Einbettung der Entstehung des *Wastel* in den historischen Kontext veranlasst Honolka zu der Annahme, dass Schikaneder zwar nicht revolutionäre, aber doch sozialkritische Tendenzen im Stück verpackte. Durch den Stadt-Land-Kontrast (s. Kapitel V, 2.) reagierte der Verfasser auf die schleichende Verarmung und die zunehmende Prostitution in der

Bevölkerung, die durch die Kriege mit Frankreich ausgelöst worden seien.<sup>302</sup> Der Biograph führt diese These leider nicht näher aus. Was Honolka gemeint haben könnte, wird jedoch bei Aust ersichtlich. Dieser spielt auf die Tatsache an, dass von Tiefsinn durch die Heirat mit der zweiten Frau, hinter der ein ominöser Amtsrat steckt, seine Freiheit verkauft hat. Der Protektor bleibt im Hintergrund, wird von Frau Tiefsinn jedoch als Erpressungsmittel gegen den Mann eingesetzt. Neben dieser Form der männlichen Prostitution aus Karrieregründen, gibt es die bevorstehende Zwangsheirat Luises mit dem alten Buchhalter.<sup>303</sup>

In gewisser Weise lassen sich also eventuell sozialkritische Nuancen im *Wastel* erkennen. Im Vordergrund stehen sie jedoch nicht, denn die Pole arm-reich und jung-alt dienten und dienen wohl eher dem Spannungsaufbau.

## **V, Wiederkehrende Motive und dramenästhetische Einordnung der Komödien**

### 1. Personenregister

#### 1.1 Herr und Diener-Hanswurst, eine Fortsetzung bei Schikaneder?

Um zu erörtern, ob, und falls ja, wie Schikaneder in seinen Komödien die feste Figurenkonstellation von Herr und Diener, beziehungsweise den Typus der Lustigen Figur, wie er der *commedia dell'arte* entspringt, weiterentwickelte, soll zunächst kurz die Bedeutung Hanswursts für das Wiener Theater dargestellt werden.

Hanswurst war der Protagonist der Parallelaktionen in den von Joseph Anton Stranitzky geprägten Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Er persiflierte die ernste Handlung und die maßvollen Reden der Protagonisten am Hofe. Seine grobe Körperlichkeit stand in Opposition zur zurückhaltenden Wesensart der höfischen Geistesmenschen. Hanswurst wurde während des Stückes seinem Herrn als kritischer Diener zur Seite gestellt, so dass beide in einer „(...) negativen Korrelation aneinandergekettet (...)“<sup>304</sup> interagierten, wobei Hanswurst sich umso radikaler gebärdete, je angepasster an höfische Gesellschaftsnormen sein Herr sich zeigte. Mitte des 18. Jahrhunderts begann die bereits erwähnte Verdrängung des Hanswurst von der

---

<sup>302</sup> Vgl. ebd.: 198

<sup>303</sup> Vgl. Aust 1989: 105

<sup>304</sup> Vgl. Sonnleitner 2001: 423

Bühne. Dichter wie Philipp Hafner bewahrten jedoch in Wien seine Tradition und seine Einlagen, und schrieben innovative Komödien, die auf die Lustige Figur zurückgriffen.<sup>305</sup>

Nicht nur das Publikum und manche Dramendichter der Vorstadtbühnen in Wien hielten an Hanswurst fest, auch Goethe, Schiller und Eichendorff sahen die Lustige Figur positiv. Goethe lässt das Stück *Faust* mit einer Unterhaltung zwischen Dichter, Direktor und Lustiger Person beginnen. Zudem bemängelt er in einem Brief an Johann Daniel Salzmann, dass mit dem Abtreten Hanswursts Langeweile auf den deutschen Bühnen eingekehrt sei.<sup>306</sup>

Dass Friedrich Schiller das Fehlen der „(...) reinen Komödie, des lustigen Lustspiels (...)“ moniert, ist eventuell auch auf die Absenz des Spaßmachers zurückzuführen.<sup>307</sup> Joseph von Eichendorff sah in der Abkehr von der ursprünglichen Hanswurst-Figur zwar eine notwendige Weiterentwicklung auf den Vorstadtbühnen, und er lobte die feineren Nuancen eines Kasperls oder Staberls. Auf der anderen Seite kritisierte er jedoch die überheblichen Dichter, die es nicht vermochten, aus der „(...) prächtige[n] hanswurstische[n] Erbschaft (...)“ einen neuen, der Zeit angepassten Typus zu kreieren.<sup>308</sup>

Dass Emanuel Schikaneder der Kritik Eichendorffs etwas entgegenzusetzen hatte und aus Hanswursts Erbe eine neue Figur für die Bühne erschuf, beweisen seine elaborierteren Spaßmacher-Charaktere. Hanswurst erhält bei Schikaneder einen Namen und bisweilen einen anderen Beruf als den des Bauern, aber seine charakteristischen Prägungen und Wesenszüge, die dessen Beliebtheit begründen, bleiben bestehen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Schikaneder tatsächlich einen auf die *commedia dell'arte*, Stranitzky und Hafner rekurrierenden Hanswurst in seinen Komödien aufleben lassen wollte. Fakt ist zumindest, dass er nach seiner Ankunft in Wien, inspiriert vom erfolgreichen Kasperl am Leopoldstädtertheater, eine eigenständige Lustige Figur etablierte: den Anton.<sup>309</sup>

Bereits Schikaneders erstes Werk, die *Lyranten*, gibt Aufschluss über dessen Herangehensweise an die Lustige Figur. Neu ist, dass der Verfasser Hanswursts Wesen auf die Musiker Leichtsinn und Stock, sowie auf den Schulmeister Knopf verteilt. Ebenso innovativ ist der Aspekt, dass auch eine Frau, die betrunkene Lucia, Charakteristika der Lustigen Figur aufweist. Das Herr-Diener-Verhältnis wird nicht aufgerollt, und auch wenn

---

<sup>305</sup> Vgl. ebd.: 422 ff.

<sup>306</sup> Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. II. Abt., Bd. 1: Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche 1764 – 1775. Hrsg. von Wilhelm Große, Frankfurt, 1994: 291, zit. nach: Sonnleitner 2001: 423

<sup>307</sup> Vgl. Brochmeyer, Dieter: *Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche*. Weinheim, 1994: 373, zit. nach: Sonnleitner 2006: 382

<sup>308</sup> Eichendorff, Joseph von: *Werke*. Bd. 5.: *Tagebücher. Autobiographische Dichtung. Historische und politische Schriften (...)*. Frankfurt, 1993: 307, zit. nach: Sonnleitner 2006: 395 f.

<sup>309</sup> Vgl. Rommel 1952: 424

Leichtsinn und Stock als Freigeister und Künstler am Rande der Norm leben, so können sie sowohl als Parodie auf das bürgerliche Lebensmodell (Knopf), als auch als Parodie auf ihren eigenen Künstlerstand begriffen werden. In Opposition zum Landpfleger Sillberg, der die einzige Autorität im Werk verkörpert, stehen sie nicht.

Im 1780 entstandenen Lustspiel *Das Regensburger Schiff* lässt Schikaneder die Herr-Diener-Relation mit Anspielungen auf die *commedia dell'arte* einfließen. Er stattet Franz Budel mit der für Hanswurst sprichwörtlichen Freude am Essen aus (vgl.: I, 1). Speisen, Trinken und die Damenwelt sind seine Lieblingsthemen, dies zieht sich als roter Faden durch das gesamte Stück und mündet in Lach-Situationen, wenn er beispielsweise Informationen für ein Frühstück verkauft (II, 2). Budels Widerpart ist Kupferkopf, sein Herr, mit dem er nicht auf freundschaftlichem Fuße steht und den er wenig respektiert. Kupferkopf ist der typische Geizhals, was der „Bub“ ihm auch sofort an seiner „Pantalonsnase“ (I, 2) ansieht. Die Herausgeber der „Regensburger Schauspiele“ merken an dieser Stelle an, dass Pantalone in der *commedia dell'arte* den Typ des geizigen Bürgers verkörperte.<sup>310</sup> Kupferkopfs erster Satz „Was für eine herrliche Sache das Geld ist!“ untermauert diesen Hauptcharakterzug. Budel wirft ihm dies vor (vgl.: I, 1), womit der Diener von Beginn an die für Hanswurst gängige Attitüde des Kritikers an den rigiden und bürgerlichen Prinzipien seines Herren einnimmt.

In einer untypischen Herr-Diener-Konstellation stehen sich der Zauberer Sarmät und der Bauer Mathies in *Herzog Ludwig oder Sarmäts Feuerbär* gegenüber. Der Zauberer und der Bergbauer verkörpern die rechtschaffenen Protagonisten, die sich gegen Karlmanns Machtergreifung wehren. Mathies hat anfangs Angst vor dem Hexenmeister und ist auf ihn eifersüchtig, da er mit seiner Schwägerin kokettiert. Da Sarmät Mathies das Leben rettet, stellt er sich aber in seinen Dienst (II, 14, S. 56). Bei diesen beiden Figuren ist die klassische Herr-Diener-Perspektive umgedreht. Als tollpatschiger aber gutmütiger Bauer nimmt Mathies zwar klar den Part der Lustigen Person ein. Dennoch ist nicht er, sondern Sarmät derjenige, der außerhalb gesellschaftlicher Normen steht, was durch seine magischen Fähigkeiten und die Lebensweise in einer Höhle, fernab der Zivilisation, untermauert wird. Zudem ist nicht Mathies die Figur, die sich verliebt (so wie Hanswurst in Colombina verliebt ist), sondern Sarmät buhlt um Trautel, die Schwägerin des Bauern (II, 3, S. 34 f.). Wie so häufig in Schikaneders Stücken, so wird auch durch jene Szene, in der Mathies Trautel und Sarmät beim Kokettieren beobachtet, der rote Handlungsfaden der Verschwörung kurz unterbrochen. In einer Nebenepisode versteinert Sarmät den eifersüchtigen Mathies, da er ihn angreift. In dieser Handlung lassen sich Anklänge an die Parallelaktionen der Wiener Haupt- und

---

<sup>310</sup> Vgl. Kollhäufl 2009: 191



Staatsaktionen finden. Eine ähnliche lustige Nebenhandlung findet sich in *Die getreuen Untertanen*. In jenem Lustspiel verkörpert der Bauer Michel den Spaßmacher. Als er während eines Festes zum Schildwachestehen abkommandiert wird, gibt er seiner zukünftigen Braut Rosel das Gewähr, damit sie die Wache übernimmt, und geht ins Wirtshaus (I, 9 – 12, S. 268). Auch im *Regensburger Schiff* finden sich chaotische Szenen mit „türkischer“ Musik, Tierauftritten und Verkleidung, die die eigentliche Handlung umrahmen aber nicht beeinflussen. Die letzte Szene des ersten Aufzuges ist von Tanzbären und Affen bevölkert, die Kupferkopf Geld aus der Tasche ziehen. In einer Regieanweisung fordert der Autor sogar zum Stegreifspiel auf (II, 15, S. 239), was im theaterkritischen Umfeld der Zeit eigentlich verpönt war. Zudem weist Schikaneder im Text darauf hin, dass manche Szenen weggelassen werden können.<sup>311</sup>

Weitere Protagonisten, die von Elementen der Lustigen Figur beeinflusst sind, finden sich in den Lustspielen *Die Fiaker in Baaden* (Roßschweif und Wastl), in *Das abgebrannte Haus* (Schuster), den *Bürgerlichen Brüdern* und in der komischen Oper *Tiroler Wastel* (Wastel und Bäckersknecht Jodel).

In der Figurenzeichnung Roßschweifs (*Fiaker*-Trilogie) berücksichtigt Schikaneder die Forderung Friedrich Nicolais nach mehr Selbstreflexion des Hanswurst.<sup>312</sup> In der Tat beschreitet der Autor dadurch den sich wandelnden Weg des Schauspiels in Richtung eines vielschichtigen, an konservative Grundwerte seiner Zeit appellierenden Volksstücks.<sup>313</sup>

Zudem verlagert der Verfasser die komischen Handlungen, ähnlich wie bei den *Lyranten*, auf viele Personen: Wastl ist ein Kutscher und somit der Ergänzungspart zum Fiakerfahrer. Er gibt Leonorl die Beschimpfung „Pöbel“ zurück, weigert sich sie „Gnädige Frau“ zu nennen und isst sein Fleisch auf dem Klavier (vgl. I, S. 10 ff.). Zu den lächerlichen Figuren gehören außerdem noch Töner und der Tanzmeister, nur dass jene nicht aufrichtig und frech wie Wastl, sondern devot und dümmlich sind.

Anke Sonnek hält richtigerweise fest, dass Schikaneders Komische Figuren, gerade in den Besserungsstücken *Fiaker*, *Bürgerliche Brüder* und *Tiroler Wastel* Moral und Sitte vermitteln und zu Bescheidenheit sowie standesgemäßen Verhaltensnormen gemahnen, wodurch sie im Vergleich zu Hanswurst ein neues Charakterspektrum aufweisen.<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> Vgl. Sauer 1890: 197

<sup>312</sup> Vgl. Aust 1989: 23

<sup>313</sup> Vgl. Sauer 1890: 197

<sup>314</sup> Vgl. ebd. 1999: 227

Auch Papageno, die Mischkreatur aus Mensch und Vogel, kann als ein weiterentwickelter Typus der Lustigen Figur gesehen werden. Doch Schikaneder selbst verwehrte sich eines Vergleichs des Begleiters von Tamino mit Hanswurst: „Ich wollte wünschen, man spielte meinen Papageno als einen launichten Menschen, nicht als einen Hanswurst, wie es leider auf so vielen Bühnen geschieht.“<sup>315</sup>

Eine andere Form der Interaktion zwischen Herr und Diener findet sich bei Schikaneder in der Beziehung zwischen dem bösen Intriganten und seinem durchtriebenen Komplizen, der sich Vorteile aus der Unterstützung seines Herrn erhofft. Damit verarbeitet Schikaneder den Kammerherrn Marinelli aus *Emilia Galotti*, der eigentlich für die Zuspitzung der Tragödie verantwortlich ist, sowie den Sekretär Wurm aus *Kabale und Liebe*, der die Intrige gegen Ferdinand spinnt.

In Schikaneders Werken findet sich das „böse“ Herr-Diener-Pärchen bei *Herzog Ludwig* in Karlmann und seinem Bannherrs; im *Bucentaurus* sind Dolmaro und Contili die Handlanger Dirgis, und Lorenz ist der charakterlose Diener Breschs in *Die getreuen Untertanen*. Der weiterentwickelte, nicht mehr typenhafte Diener tritt außerdem in *Hans Dollinger* auf. Dornbusch, der Hofherr des Kaisers, ist der eigentliche Drahtzieher der Intrige gegen das Geschlecht Dollinger und kann durch seine gespielte Tugendhaftigkeit den Monarchen blenden. In Dornbuschs Figur bewahrt sich die Schlaueit eines dienenden Hanswurst, nur haben sich die Verhältnisse geändert: Dornbusch ist von hohem Stand, dafür aber durchtrieben und manipulativ. Eine ähnliche Rolle spielt der Hofherr König Ferdinands in *Philippine*. Auch in diesem Schauspiel lässt sich der geblendete Herrscher anfangs von einem hinterlistigen Handlanger gegen seinen eigenen Sohn aufhetzen.

Der Aspekt der Lustigen Person geht bei diesen Dienern verloren. Umgekehrt gibt es aber auch den tugendvollen Diener, der den ungerechten Herrn kritisiert, wie beispielsweise Rahm den Fendrich Knall in *Der Grandprofos*.

Im Endeffekt gleichen sich Schikaneders Protagonisten dahingehend, dass sie einerseits die Abkehr von standardisierten Typen verkörpern, andererseits aber einen Kern der typenhaften Figuren, die beim Publikum ankamen, weiter in sich tragen.

---

<sup>315</sup> Kommentar zu *Der Spiegel von Arkadien*, zit. nach: Sonnek 1999: 208

## 1.2 Die Rolle der Frau

*Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt/ Wer's leugnet, den schlag' ich auf die Goschen, daß s' g'schwellt*“ (Tiroler Wastel).

Schikaneders weibliche Figuren beschränken sich auf drei Hauptcharaktere, die sich in manchen Belangen überschneiden.

### 1. Das junge Mädchen:

Sie ist auf eine körperliche Art Objekt der Begierde und in den Rührstücken mit Anklängen des Bürgerlichen Trauerspiels passiver Spielball der männlichen Handlungsträger. Unter diesen reiht sich Philippine, die während eines Überfalls bezeichnenderweise als Räuberbeute versteckt wird, was die Reduktion auf ihren ästhetischen Wert versinnbildlicht. Die jungen Damen sind aber zugleich Schwach- und Angriffspunkt der tapferen Protagonisten, die sie lieben. Deswegen versucht der Hofherr in *Philippine Welserin* Ferdinand zu schaden, indem er die Ermordung seiner Frau plant. Ähnlich verhält es sich mit Montaldo (*Bucentaurus*), der die Machenschaften Dirgis zunächst nicht aufdeckt, weil er dessen Tochter, Rosa, liebt. Die Passivität der weiblichen Protagonistin des ersten Typs geht auf Emilia Galottis fatalistische Gottergebenheit zurück. Lessing sah die Bewunderung der Protagonistin, die fast schon stolz die Untaten über sich ergehen lässt, als eine Sprosse auf dem Weg zu Schrecken und Mitleid, die das Publikum während des Theaterbesuches zu erklimmen hätte.<sup>316</sup>

Als beispielsweise Amalie in *Das Laster kömmt an Tage* angeklagt wird, den Fürsten vergiftet haben zu wollen, wehrt sie sich kaum und lässt sich ohne Proteste in den Kerker bringen. Einzig wenn es darum geht, den Feinden zu verzeihen, wird die passive Frauenfigur aktiv: Philippine erfleht das Leben des Hofherrn (V, 26, S. 240 f.) und auch Amalie bittet zum Schluss um Gnade für die Intrigantin Sturz, wodurch diese zum ersten Mal bereut und deswegen mit dem Leben davonkommt.

Unbefangener und ausgelassener ist das junge Mädchen in den Lust- und Singspielen. Auf die Rosina der *Lyranten*, die allen Männern den Kopf verdreht, wurde bereits hingewiesen. Diese weibliche Figur scheut sich auch nicht, mit dem höheren Stand in Kontakt zu treten, so wie eben Rosina, die beim Landpfleger um das Leben ihres Geliebten bittet. Aktiver ist auch Nannerl, die entflohene Braut in den *Postknechten*, die sich weigert, den über 40 Jahre älteren Landpfleger zu heiraten und deswegen durchbrennt. Im gleichen Lustspiel greift ebenso Viktorl aktiv in das Geschehen ein und hindert Franz, ihren Geliebten, daran, den Landpfleger zu töten (vgl. III, 9, S. 263). Dennoch tritt auch sie gegenüber den männlichen, jungen

---

<sup>316</sup> Vgl. Lessing 1759: 20

Protagonisten in den Hintergrund. Die junge Schöne erscheint in Schikaneders Lustspielen bisweilen im Gespann mit ihrem männlichen Widerpart, und diese ergänzen ein anderes Liebespaar der Lustspiele. Rosel und Michel sind das bauerliche Nebenpaar zum Hauptmann und Fräulein Sommer in *Die getreuen Untertanen*. In *Herzog Ludwig* gehören Mathies und Trautel zusammen, auch wenn sie seine Schwägerin ist. Mirl und Wastl sind das bodenständige Kontrastpaar zu den Roßschweifs.

## 2. Die starke Persönlichkeit:

Eine bemerkenswerte weibliche Figurenzeichnung gelingt Schikaneder mittels Madame Spielfeld in *Die Raubvögel*. Die Protagonistin verkörpert zunächst die Unabhängigkeit einer besser situierten Frau. Diese ist allerdings nicht positiv konnotiert, denn Spielfelds Autonomie resultiert aus ihrer Einsamkeit heraus. Sie steht abseits männlicher Kontrollinstanzen, seit der Vater tot ist und der Ehegatte sie aufgrund ihrer Spielsucht verlassen hat. Dieser Umstand wirkt sich schließlich negativ auf die Dame aus und erwächst zur Existenzbedrohung, als sie ihre Freiheit an zwei Falschspieler zu verlieren droht.

Der Reiz der Figur liegt in ihrer Ambiguität. Einerseits versinnbildlicht sie die persönlichkeitsstarke Dame, die sich im Kartenduell mit männlichen Rivalen misst und nur durch Betrug besiegt werden kann. Andererseits wirkt Madame Spielfeld im Moment ihrer Niederlage passiv und entscheidungsschwach. Nur für einen kurzen Moment streift sie ihre Passivität ab, als ein anonymes Brief ihr Hilfe zusagt und das Kammermädchen beweisen kann, dass mit gezinkten Karten gespielt wurde. Beflügelt durch die zwei ehrenhaften Charaktere des Schauspiels (der anonyme Brief stammt von ihrem Mann) ergreift schließlich auch Spielfeld die Initiative und bedroht Renk und Schalk mit einer Pistole (III, 4). Doch auch die starke weibliche Protagonistin ist nicht in der Lage, sich selbst zu befreien. Sie muss auf die Hilfe des Ehegatten bauen, der ihr die Spielsucht verzeiht und sie aus den Händen der Falschspieler befreit.

Zu Kategorie 2 der weiblichen Figuren lässt sich ebenso die Gräfin in *Herzog Ludwig* einordnen. Als Karlmann ihren Mann, den Grenzgrafen, einsperren lässt, da er Ludwig treu ist, dringt sie bei diesem ein und kündigt ihm - in einem spektakulären Auftritt - seinen Tod an (vgl. III, 16, S. 104). Schließlich zieht sie sogar einen Dolch, was Karlmann und seinen Bannherrs in Panik versetzt. Die Gräfin tötet den Verschwörer nur deswegen nicht, da sie Gottes Urteil nicht vorwegnehmen will. Ihre Liebe zum Gatten befähigt die Frau zu diesem tapferen Auftritt. Gräfin Sturz wird in *Das Laster kömmt an Tage* durch die Liebe sogar zur zentralen Handlungsfigur, nur dass ihre Liebe unerwidert ist und deswegen in eine Untat

umschlägt. Schikaneder erschafft mit ihr eine der interessantesten weiblichen Protagonisten seiner Schauspiele, die in Lady Milford (*Kabale und Liebe*) ihre Vorläuferin findet. Generell stellen die starken Frauen die jungen Mädchen rein dramaturgisch in den Schatten, denn sie sind psychologisch interessanter, unberechenbarer und bestimmen die Handlung stärker als die Protagonistinnen der ersten Kategorie. Nicht umsonst stiehlt die Wirtin in *Die Lyranten* Rosina zwar nicht optisch, aber doch charakterlich die Show, was alleine durch ihre stetige Präsenz während des Singspielverlaufs zum Ausdruck kommt.

### 3. Die lächerliche Aufsteigerin:

Auf Schikaneders Umgang mit der Lustigen Figur und die Aufteilung der komischen Wesenszüge auf das weibliche Personal, wie am Beispiel Lucia in den *Lyranten* gezeigt, wurde bereits verwiesen. Besonders lächerlich macht sich jedoch die Protagonistin, die sich aus Eitelkeit selbst erhöht. Leonorl Roßschweif gilt als Vorzeigebispiel einer nach Höherem strebenden Frau, die sich für alle sichtbar der Lächerlichkeit preisgibt. Dadurch personifiziert sie die pädagogische Aussage des Lustspiels, seinem Stand treu zu bleiben. „Schuster bleib bei deinen Leisten“ ist ebenfalls das Motto im *Abgebrannten Haus*. Sibille, die Gattin des Schustermeisters denkt nur an ihr Äußeres, denn der König wird in der Stadt erwartet und sie träumt davon, ihm ins Auge zu stechen. Dass am Vortag ein Blitzeinschlag das gesamte Haus niederbrannte, ist weder ihre noch des faulen und trunkseligen Schustermeisters größte Sorge. Tendenzen zur Unzufriedenheit mit ihrem Stand zeigt kurzfristig auch die Frau des Postmeisters in *Die Postknechte*. Sie plant, ihre Tochter erst mit dem alten Landpfleger zu verheiraten und, wenn dieser gestorben ist, sie anschließend dem Oberschreiber zur Frau zu geben, da er der nächster Landpfleger wird (vgl. I, S. 206 f.). Ebenso wie ihre Charakterkollegin Leonorl ist auch Frau Postmeisterin dem Tanz und der Festivität nicht abgeneigt, was den Gatten zu Unmutsbekundungen verleitet: „Sorg du lieber, daß du deinen Verstand wieder kriegst, du Tanzmeisterinn von Knofelsberg!“ (IV, 1, S. 268). Die Verfehlung der Frau ist eindeutig nicht das Hauptthema in diesem Lustspiel, weswegen im vorletzten Aufzug bereits die Aussöhnung zwischen den Eheleuten stattfindet. Die Postmeisterin verspricht, sich vom Tanzvergnügen fern zu halten (vgl. IV, 6, S. 272).

Im *Tiroler Wastel* tritt eine weibliche Figur auf, die ursprünglich Kammerjungfrau war, aber den wohlhabenden Herrn von Tiefsinn heiratete. Ihre Hauptbeschäftigungen sind Geldausgeben, Spazierfahrten im Prater und sich über den „bürgerlich“ angelegten Garten zu mokieren. Als sie im Prater an einem Tisch mit dem Bäcker, dessen Gesellen und dem Bauern

Wastel sitzen soll, springt sie auf und verlässt die Runde, weil sie nicht mit dem niedrigen Stand speisen möchte.

Die Figuren betreffend ist Otto Rommel (1952) Recht zu geben, wenn er Schikaneder als einen der ersten Dramatiker des 18. Jahrhunderts nennt, „(...) bei dem das Milieu zu sprechen beginnt.“<sup>317</sup> Zwar kann bei weitem noch nicht von Poetischem Realismus die Rede sein; dennoch spart Schikaneder nicht mit der Darstellung des niederen Standes und verweist zum Teil sogar auf deren Misere. Fast alle Schau- und Lustspiele beginnen mit Bediensteten, Bauern, Wirten, etc. Vor allem der Wirt ist eine häufig auftretende und detailliert gezeichnete Figur in seinen Stücken. Schikaneders Auge für den niederen Stand beeinflusste auch die spätere Produktion von Raimund und Nestroy.<sup>318</sup>

## 2. Stadt-Land-Kontrast

Das Wiener Volkstheater ist geprägt von Polarisierungen (arm-reich, gut-böse, alt-jung, etc.), die oft den Rahmen für Konflikte bilden, und die im Dramenverlauf aufgelöst oder harmonisiert werden.<sup>319</sup> Die Polarität zwischen Stadt und Land ist so ein gängiger Topos der Komödienstücke. Schikaneder knüpft an der Tradition Franz von Heufelds *Der Bauer aus dem Gebirge* (1767) an. Darin wird Hanns, ein geradliniger, unverdorbener aber auch naiver Bauer aus dem Salzburger Land von zwei Herren mit nach Wien genommen, da er ihnen unterwegs das Leben gerettet hat. Die Komik des Lustspiels basiert auf der Stadt-Unerfahrenheit des Bauern. Durch seine naive aber klare Art, Dinge zu beurteilen, deckt er Unsitten auf und lässt Modeerscheinungen bzw. den strengen Verhaltenskodex der höheren Stadt-Gesellschaft pointiert lachhaft erscheinen. Einen solchen Typus verkörpert ebenso der Tiroler Wastel. Als er zu Besuch nach Wien kommt, äußert Jodel seine despektierliche Meinung gegenüber der Landbevölkerung. Er meldet, dass zwei hässliche, dumme Tiroler angekommen seien, woraufhin Marianne ihn darauf hinweist, dass sein Herr, Wastels Bruder, auch Tiroler ist:

JODEL. Was stoßt du mi alleweil? Daß i „dummer Tiroler“ g’sagt hab’? Sag’ du mir, wo hast du denn einen gescheiten Tiroler gefunden?

MARIANNE. So sei nur kein Esel, der gnädige Herr ist auch ein Tiroler.

---

<sup>317</sup> Vgl. ebd.: 463

<sup>318</sup> Vgl. Komorzynski 1901: 162

<sup>319</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Wien, 1973: 41 ff.

JODEL. Ei nä!

HERR V. TIEFSINN. Ich bin ein geborner Tiroler und der Mann, von dem Er sprach, ist mein leiblicher Bruder.

JODEL. Hast recht Mariandl! Jetzt bin ich a dummer Ochs. Gnädiger Herr! Ich bitt' tausendmal um Vergebung, i hab' sagen wollen: die Salzburger Leut' sein so dumm.

MARIANNE (*gibt ihm eine Ohrfeige*). Was, du Grobian? Die Salzburger Leut' sind so dumm?

JODEL. Was geht dich denn das an?

MARIANNE. Ich bin eine geborne Salzburgerin.

JODEL. O der Teufel! Auf die letzt' komm' ich mit meiner Dummheit gar nit mehr aus (I, 6).

Mit dem Auftreten Wastels werden die Unterschiede zwischen Stadt (Wien) und Land (Tirol) kontinuierlich aufgerollt. Der erste Satz des Tirolers, in dem er sich über die Bauart der Häuser und den abgelegten Dialekt des Bruders wundert (vgl. I, 15) weist bereits auf diesen Mentalitätskonflikt hin, der das gesamte Drama überdauert und zu lustigen Szenen führt. Der dialektsprechende Wastel verkörpert den Naturmenschen, der keine Eifersucht kennt, gerne rauft und durch seine Geradlinigkeit sofort bemerkt, dass die zweite Frau seines Bruders ihn und die Tochter nur tyrannisiert. Schließlich rückt Wastel am Ende durch seine nonchalante Art alles ins Lot, da er kurzerhand einen Advokaten mit Josef und Luise in ein Zimmer schickt, damit dort die Trauung eingeleitet wird (vgl. III, 19).

Die Komik liegt in der positiven Darstellung der tanzfreudigen Tiroler und der Abwertung der Stadt, wobei dem Prater eine besondere Rolle als Brückenort zufällt. Der gesamte zweite Akt, in dem die Familienkonflikte, die zum Ende des ersten Aktes fast gelöst schienen, dann aber wieder zu einem neuen Höhepunkt gesteigert werden, spielt vor den Toren Wiens. Das heißt, dass der Prater den Verbindungsort zwischen Stadt und Land symbolisiert, mit dem eigentlich keiner zurecht kommt, der aber als notwendige Etappe zum Ausgleich der Konflikte im finalen dritten Akt unumgänglich scheint. Dass der Prater eine Sonderstellung einnimmt, beweist das absurde Gespräch zwischen Jodel und dem Wirten:

WIRT. Ist Ihr Herr a Fremder?

JODEL. Wir sein alle zwei fremd!

WIRT. Vielleicht a paar Engländer?

JODEL. Nit gar so weit, wir sind a paar Wiener!

WIRT. So sein S' ja keine Fremde?

JODEL. Justament fremd [...] sein wir nit, aber im Prater sein wir keiner von uns geboren  
(II, 2).

Nach einem Streit verliert sich die Gesellschaft und alle irren durch den Prater. Vor allem für Tiefsinn verkörpern die Vergnügungs-Auen vor Wien den Ort, an dem er erkennt, dass seine Frau ihn schlecht behandelt. Die Tirolerin Liesel lässt sich im Prater von eleganten Herrschaften zu Eis und Kutschenfahrt einladen, auch sie erfährt Einblicke in die städtische Welt, die ihr nicht nur missfallen. Der Prater ist also für die Landbevölkerung ein Stückchen Stadt, mit all seinen Verlockungen, für die Wiener ist er schon ein wenig ländlich, idyllisch. Im Prater regiert jedenfalls die Geschäftemacherei und Unsitte, personifiziert durch den Wirten, der seinen Gästen abgelaufene Speisen antragen will und Herrn Tiefsinn einen Platz unter dem Baum verkauft, damit dieser dort ungestört seinen trüben Gedanken nachhängen oder Spielleuten zuhören kann. Erst am nächsten Tag, als alle wieder in Wien eingetroffen sind, lösen sich die Auseinandersetzungen durch Einsicht in Luft auf.

In den Volkskomödien ist also Wien meist der Pol, dem dann die österreichische oder deutsche Provinz, bzw. exotische Länder gegenübergestellt werden.<sup>320</sup> Wie eben gezeigt, so kann es aber auch innerhalb des Gefüges Wien zu Polaritäten kommen, wobei die Vororte dann den Schauplatz des Sittenverfalls abgeben. Dies kann neben dem Prater auch der Spittelberg sein, der in *Die Raubvögel* vom sittenhaften Kutscher als unmoralischer Ort charakterisiert wird (vgl. I, 1).

Auch wenn die Gegensätzlichkeit zwischen Stadt und Land nicht im Vordergrund der Handlung steht, so lässt Schikaneder die Protagonisten dennoch Sätze sagen, welche die Landbevölkerung in ein positiv-verklärendes Licht rücken. In *Der redliche Landmann* nimmt Schikaneder bereits im Titel die positive Konnotation des Bauernstandes vorweg, die durch den Kontrast zu den geizigen, dümmlichen und verfressenen Städtern, Vater und Sohn Schneeberg, noch deutlicher hervorsticht. Im bereits genannten „Ruhelied“ verweist Schikaneder bereits auf die Sehnsuchtsvorstellung, die die Städter dem Land gegenüber hegen: „Es fliegt die sanfte Ruh/ Den frohen Fluren zu./ Es ruft oft mancher in der Stadt,/ Der sehr viel Geld und Reichthum hat:/ Wie vieles foderst du?/ Ach bleibe sanfte Ruh!“

Für den Zauberer Sarmät sind alle „Landleute“ kategorisch „redlich“ (*Herzog Ludwig*, vgl. II, 11, S. 48), und Ludwig selbst beneidet die Bauersleute sogar um ihre unverdorbene Art, die weder Neid noch Missgunst, oder Streben nach Höherem kennen (vgl. IV, 10, S. 98 f.). In *Die*

---

<sup>320</sup> Vgl. ebd.: 50



getreuen Untertanen wird Breschs sittenloses Verhalten sogar damit begründet, dass die Stadt ihn zu einem schlechten Menschen gemacht hat: „(...) Er solle ein lüderlicher, ausgelassener Mensch seyn; die Stadtleute, sagt man, sollen ihn vollends verdorben haben (...). Wer nichts nutz werden will, geh nur in die Stadt – Da lernt man alles, was zum Verderben führt (...)“ (I, 13, S. 273). Ebenso – sprachlich – verdorben hat die Stadt den Oberschreiber in *Die Postknechte* (I, 5, S. 204).

### 3. Sprache und Sprachkomik

Vor allem Schikaneders Komödien funktionieren sehr stark über den Einsatz der Sprache. Wahrscheinlich basierte die Wirkung der Stücke hauptsächlich darauf, wie die Schauspieler verbal agierten, denn nur aus der Handlung heraus lässt sich der große Erfolg von zum Beispiel *Das abgebrannte Haus* nicht erklären.<sup>321</sup> Jene Werke sind demnach „Schauspielerstücke“, die durch den Darsteller Leben entfalteten, also auf diesen zentriert waren.

Es lassen sich über die Sprache in Schikaneders Werken Faktoren ableiten, die erklären könnten, warum der Autor heute dermaßen vergessen ist: Da die Werke „Schauspielerstücke“ waren, sind sie sehr häufig nicht im Druck erschienen und blieben somit nur für den Zeitraum der gelungenen Aufführungen im Bewusstsein der Bevölkerung. Die Stücke sind mit Schikaneder gleichgesetzt worden, so dass andere Schauspieler durch Uminterpretationen wohl keinen oder geringeren Anklang gefunden haben würden.

In den Drucken und Handschriften wird zum Teil die bayerisch-österreichische Dialektfärbung sichtbar, die auf der Bühne wohl noch ausgeprägter gewesen sein dürfte. Der Dialekt beschränkte durch regionalspezifisches Vokabular und durch dessen Wortwitz und Mentalität die Aufführungen auf den süddeutsch-österreichischen Raum. Beispiele für solche Austriazismen und bayerische Ausdrücke sind „Schnipfer“ für Schelm, „Schnapperl“ für törichte Frau (*Lyranten*), „Rabenbraten“ für einen schlimmen Menschen, „bring mich nicht aus der Schwier“ für nerv mich nicht, „Bankerte“ für uneheliche Kinder, „Plutzer“ für Tonkrug, „Naßwadi“ für Säufer und Fresser, „Raunzen“ für Zetern und Weinen, „Heiligenstrizl“ für Kuchen, „anblauschen“ für weis machen (*Das abgebrannte Haus*) und viele mehr.

---

<sup>321</sup> Vgl. Rommel 1952: 463

Sprach- und literaturgeschichtlich betrachtet, nahmen Sachsen und Preußen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts immer größeren Einfluss auf die oberdeutschen Dialekte. Dies führte mit Sicherheit dazu, dass Schikaneders Werke kritisiert oder ignoriert wurden:

Das Talent des Vf., die wahre Natur darzustellen, zeigt sich vornehmlich in dem dritten Stück [*Die getreuen Untertanen oder der ehrliche Bandit*], einem Lustspiel, wo man in einer Reihe von Bauernscenen wahren Bauernwitz, und nicht ein einziges Wort findet, das ein gebildeter Mann gesagt oder geschrieben haben möchte.<sup>322</sup>

Nach den Dogmen aufklärerischer Theaterreformer waren dialektale Äußerungen verpönt, da sie den Schein des Erhabenen durchbrechen; auch Ernst Gottlieb von Petrasch sieht die vielen deutschen Mundarten als ein Hindernis für die einheitliche Entwicklung der deutschsprachigen Schaubühne,<sup>323</sup> jedoch muss dieser ebenso konstatieren: „Damit sich (...) ein Verfasser verständlich und angenehm machte: so mußte er sich (...) der zu seiner Zeit üblichen Redensarten und Ausdrücken bedienen.“<sup>324</sup> Auf den Punkt gebracht akzeptierte Petrasch nur die Mundart auf den Bühnen der Städte, wo sie auch gesprochen wurde. Die Verwendung des Niedersächsischen in Wien würde wiederum unfreiwillige und somit illusionsdurchbrechende Komik erzeugen.

Über die Sprache definiert Schikaneder seine Personen und ihren gesellschaftlichen Stand. Dabei steht er dem aufstiegswilligen Charakter wieder einmal sehr negativ gegenüber. Versucht eine Figur sich sprachlich über seinen Stand zu erheben, so mündet dies in Komik. Beste Beispiele liefern Leonorl in *Die Fiaker von Baaden* und der Oberschreiber in *Die Postknechte*. Der Fiakersfrau entschlüpfen umgangssprachliche Sätze, welche ihre Diskrepanz aus adeliger Attitüde und derbem Charakter unterstreichen: „Hast du gemerkt, - hi, hi, hi – ja d’Lißl ist halt meine Tochter, jetzt wie glücklich wär das junge Weib, wenns den Metzgerlummel nicht geheurath hätt.“ (I, 4, S. 13).

Beim ersten Auftritt des Oberschreibers merkt der Verfasser an: „Diese Rolle wird wechselweise schön deutsch und am Ende jeder Rede bäurisch gesprochen (...)“ (I, 5, S. 203). Der Postknecht mokiert sich über dessen Ausdrucksweise, denn schließlich war der Vater noch ein Bauer. Der Oberschreiber wird in der Tat sehr lächerlich dargestellt, jeder Satz endet

---

<sup>322</sup> Allgemeine Literaturzeitung, Mai 1796, Bd. 2, Nr. 147: 343 f.

<sup>323</sup> Vgl. Sonnleitner 2007: 241

<sup>324</sup> Ebd.: 237

unkorrekt oder dialektal: „(...) Auch will ich zur Vorsorge noch ein Licht mitnehmen, sonst könnt ma alli zwa über d’Stiegn abi falln“ (ebd.: 205 f.).

Eine ähnlich lächerliche Figur gibt der Lyrant Stock ab, der als abgehalfterter Bildungsbürger solche italienischen Lehnwörter wie „perdieren“ für verlieren, „Offizio“ für Arbeit/Werk, „Abbundanz“ für reichhaltig und „Spadon“ für Degen verwendet, obwohl er unter freiem Himmel schläft und ein armes Leben führt. Generell spielt Schikaneder auch mit Fremdsprachen und instrumentalisiert sie für witzige Sequenzen. Der Schulmeister Knopf (*Lyranten*) müht sich mit falschen lateinischen Floskeln und Mischformen ab, um seine Bildung an den Tag zu legen: „(...) wenns licitiert ist, wo geht denn die Reise zu?“ (I, 2). Der falsche angelsächsische Lord in den *Fiakern* fällt in diesem Zusammenhang ebenso durch absurde Sprachakrobatik auf, denn er ist des Englischen nicht mächtig:

Lorl: (...) was heißt denn auf englisch-die Lisl ist mein Schatz-

Mylord (*vor sich*): Donner Wetter, jetzt was sag ich-(*laut*) Wie war das?

Lorl: Die Lisl ist mein Schatz.

Mylord: Dat Littl Wiften Wuften Waften-

Lorl: Dat Wiften Wuften Waften-

Mylord: Prabo!“ (III, 11, S. 67f.).

Leonorl versucht außerdem ihr aristokratisches Benehmen im Beisein des Obristen durch gewählte Fremdwörter zu unterstreichen, was aber einen komischen Effekt hervorbringt. So verwendet sie beispielsweise statt „scharmieren“ „scharschieren“ (III, 14, S. 73f.).

Schikaneder spart auch nicht mit Anspielungen sexueller Natur. Im Gespräch mit Nannette weist der Wirt im *Regensburger Schiff* unterschwellig auf die aphrodisierende Wirkung von Schokolade hin, woraufhin sie sich das „Arkanum“ merken möchte, da sie befürchtet, einmal einen Alten heiraten zu müssen (vgl. I, 8). Und als in den *Raubvögeln* der Wirt erzählt, er habe in Wien am Spitalberg (der Spittelberg galt als Rotlichtbezirk) gearbeitet, so spielt der Kutscher darauf an, dass er wohl als Zuhälter sein Geld verdiente (vgl. I, 1, S. 4).

Schikaneder bediente sich also eifrig des süddeutsch-österreichischen Jargons seiner Zeit und zog sämtliche Sprachregister für seine Texte heran: von ländlich bis gehoben, von ironisch-karikierend bis weinerlich und rührselig. Die französischen und italienischen Entlehnungen in seinen Werken verdienen eine eigene Untersuchung.

#### 4. Aspekte - Gegenaspekte des Bürgerlichen Rührstücks: Eine Familienangelegenheit?

Die Nähe Schikaneders Schauspiele zum Bürgerlichen Trauerspiel, dem Besserungsstück und dem Rührstück ist bereits erwähnt worden. In Anlehnung an Lessing werden in Erstgenanntem private Konflikte aufgerollt, die zum Beispiel auf dem Rücken einer Tochter, die zwischen Vater und Ehemann steht, ausgetragen werden. Vor allem Schikaneders Schauspiele der 1780er und 1790er Jahre zeigen häufig diese Konstellation:

Im *Bucentaurus* gerät beispielsweise Rosa zwischen die Fronten ihres Vaters Dirgi, dem Verschwörer, und des Geliebten, Montaldo. Seine Distanzierung zu vorherrschenden Handlungsprinzipien des Dramas beweist Schikaneder ebenso in diesem Stück, denn als Dirgi fliehen muss, da sein Komplott aufgedeckt ist, verweigert er seiner Tochter den Abschiedssegens, entführt sie schließlich gewaltsam, bedroht sie mit dem Schwert und übergibt sie am Ende doch Montaldo, bevor er Selbstmord begeht (vgl. 5. Aufzug). Das sind Handlungen einer Theaterfigur, die über das Maß der vorhersehbaren Reaktionen eines Vaters im Bürgerlichen Trauerspiel oder Rührstück hinausgehen.

In *Philippine Welserin* ergibt sich die Dreiecks-Problematik aus der Ehe zwischen der bürgerlichen Philippine und dem Königssohn. Der Konflikt der Generationen zeigt sich auf zwei Ebenen: Einerseits verurteilt der König die nicht standesgemäße Trauung und verbannt den Sohn. Andererseits hat der Sohn nicht offiziell bei Philipppines Vater um ihre Hand angehalten. Der Zwist zwischen Philippine und dem alten Welser wird bereits im 2. Aufzug beigelegt. Philipppines Vater gibt den Eheleuten jedoch nachträglich seinen Segen. Die dramatische Spannung nährt sich aus dem ersten Konflikt, denn falls der König seinem Sohn nicht verzeiht, besteht die Gefahr, dass der Monarch der Hinrichtung seiner Schwiegertochter, zu der der Hofherr ihn zu überreden versucht, zustimmt. Im 7. Auftritt des 4. Aufzuges beklagt die Protagonistin ihr drohendes Schicksal im für die Empfindsamkeit typischen, weinerlichen Monolog (vgl. 197 ff.). Daraufhin besänftigt sie der Vater: „(...) der Mensch muß leiden können, dafür ist er der edelste Theil aller Wesen, dafür gab Gott uns Vernunft, die größten Schläge des Schicksals zu erdulden (...)“ (ebd.: 199). Schikaneder streut im Dramenverlauf – so wie hier – kontinuierlich falsche Fährten, die der Spannung dienen und dem Publikum das Gefühl vermitteln, Philippine müsse am Ende sterben, so wie es im Bürgerlichen Trauerspiel üblich ist. Der Ausspruch des Vaters erinnert zwangsläufig an Emilia Galottis Schicksal. Weitere böse Omen sind gleich zu Beginn die Gewitterwolken über dem Herzogsschloss und die Erzählung des Boten, dass es die letzten Tage dort gespuht habe. Abgesehen davon, dass Schikaneder also verschiedene Dramengattungen durchmischt,

erweitert er diese auch durch unheimliche, irrationale Aspekte, wie beispielsweise dem schon erwähnten Berggeist oder einer Wahrsagerin im *Bucentaurus*.

Was die Dialoge, die deutlich von den weinerlichen Komödien beeinflusst sind, anbelangt, so sind diese mit ausschlaggebend dafür, dass die Theaterkritik Schikaneder zum Teil negativ beurteilte:

Unglücklicherweise hat ihn sein bischen Cultur zu einer wäßrigen Sentimentalität verführt, und das Zweydeutige in seinen Stücken wird vom Moralprinzip zwar nicht erstickt, aber doch am Ende gebührend abgestraft, und so die natürliche Heiterkeit des Ganzen durch einen abgeschmackten Popanz erstickt.<sup>325</sup>

Ein weiteres Motiv, das sich zum Teil aus der Dreierkonstellation Vater, Sohn und Geliebter ergibt, ist der Vater-Sohn-Konflikt:

In *Das Laster kömmt an Tage* ist eine junge Frau, Gräfin Amalie, Mittelpunkt einer Auseinandersetzung zwischen dem alten Fürsten und dem Prinzen. In den *Lyranten* spitzt sich das Stück mit dem Aufeinandertreffen Vogels und seinem Vater, dem Landpfleger Sillber, zu. Für einen kurzen Moment droht das Singspiel dramatisch mit der Verhaftung des eigenen Sohnes zu enden. Durch den Einsatz Rosinas und dem Besserungswillen der Lyranten nimmt es aber eine positive Wendung.

Von immenser Bedeutung ist der Vater-Sohn-Konflikt in *Die Postknechte*. Einerseits betrifft er Franz, der aus seinem Regiment entflohen ist, um seinem Vater, der verarmt und in Not lebt, beizustehen. Im ersten Moment kann der Vater seinem Sohn jedoch nicht verzeihen, dass er desertierte und „Vaterland und Fürst“ hinterging (vgl. IV, 7, S. 274), auch wenn er es aus Vaterliebe tat. Der zweite Vater-Sohn-Konflikt des Lustspiels wird vom Postmeister und dessen Sohn, Konrad, ausgetragen. Er beeinflusst den ersten, scheinbar ausgeweglosen Vater-Sohn-Konflikt. Konrad verließ die Familie, da er das ihm anvertraute „Jahresgeld“ in drei Tagen verbrauchte, woraufhin er seine Rettung im Soldatentum suchte. Zwischenzeitlich ist er zum Offizier aufgestiegen, so dass er Franz rückwirkend einen Entlassungsbescheid ausstellen kann, womit dieser rechtlich nicht desertierte und seine Ehre wiederhergestellt ist.

Verwandtschaftliche Verhältnisse und ihre Implikationen sind in Schikaneders Werken oft vertreten. Der Vetter agiert als missgünstiger Umstürzler (*Die getreuen Untertanen*, *Herzog*

---

<sup>325</sup> Wiener Theater-Zeitung, Nr. 7, 19.08.1806: 100 f.

*Ludwig*) oder geckenhafter Nebenbuhler (Tulippan in *Der Tiroler Wastel*), Montaldo rettet seinen Bruder vor einem Anschlag (*Bucentaurus*) und in zahlreichen Nebenhandlungen ist von Waisenkindern oder Adoptiveltern die Rede, so wie beispielsweise Rosina, die eine Nichte der Wirtin ist und bei ihr lebt (*Lyranten*), oder der General in *Die getreuen Untertanen*, der Fräulein Sommer unter seine Fittiche nahm, da sie sonst elternlos verstorben wäre, sowie nicht zuletzt Frau v. Tiefsinn, die ihrer Stieftochter Luise gegenüber jedoch missgünstig gestimmt ist (*Tiroler Wastel*).

Im Verlauf der Arbeit wurde des Öfteren auf Schikaneders gemischtes Stückerepertoire hingewiesen. Im Ergebnis dieses Kapitels ist ebenso eruiert worden, dass er klassische Handlungsverläufe des Bürgerlichen Trauerspiels mit denen des Besserungsstücks und des Rührstücks kombinierte. Diese Verflechtung ist unter anderem ein Grund für die Wertedebatte, die sich seit jeher um Schikaneder und seine Produktion rankte. Die Kritiker störten sich offenbar daran, dass er in der Lage war, den moralischen Zeigefinger und lustige Einlagen gleichzeitig auf die Bühne zu bringen. Die Verstrickungen übersteigen dabei jene privaten Konflikte einer Familie, wie sie in vielen Rührstücken auftreten.

## **VI, Schikaneder in Vergessenheit**

Schikaneders Leben und Karriere kann als Spiegelbild der Theaterentwicklungen des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Mit seinem Aufstieg vom rastlosen Wander-Schauspieler, Dichter und Direktor zum gut situierten Impresario des modernsten europäischen Theaters, ist Emanuel Schikaneders Entwicklung auch jene seiner Epoche. Es ist keine Vermessenheit zu behaupten, Schikaneder war ein moderner Theaterdenker und Visionär, der ein ganzes Berufsbild veränderte. Es stellt sich demnach umso dringender die Frage, warum ein solch mitbestimmender und agiler Theatermensch keinen bleibenden Eindruck hinterlassen konnte. Dazu lassen sich diverse Theorien und Spekulationen aufstellen und diskutieren:

1. Ein Grund für seine Ausklammerung aus dem Kontext des deutschsprachigen Bühnenwesens basiert eventuell auf der gemischten, teils herben Kritik in den Theaterblättern, die jedoch mit dem Geschmacksempfinden der durchschnittlichen Theaterbesucher oft nicht übereinstimmte. Dialekt und Alltagssprache boten vor allem für die

Kritiker außerhalb des bayerischen Sprachraumes eine Angriffsfläche. Die Zeitungen reagierten verwundert bis spöttisch und strikt ablehnend auf Schikaneders Erfolge:

Es ist der Schikanederismus, welcher sein Unwesen treibt und sich nicht verdrängen lassen will, denn schon kommt *Swetards Zauberthal*, *der Papagey und die Gans*, *Amors Schiffchen*, und die *Fiacker in Wien* keine Woche vom Repertoire. Diese Stücke, die vom Geiste der Trivialität geleitet sind und welche der Genius des Unsinn zu beschützen scheint, quälen uns mit seltner Hartnäckigkeit [...].<sup>326</sup>

Noch deutlicher spricht sich ein Artikel in der „Zeitung für Theater, Musik und Poesie“ für ein Vergessen Schikaneders aus, indem bereits 1807 eine Art negativer Nachruf auf den Direktor und Dichter veröffentlicht wird:

Die alten abgeschmackten Stücke wieder auf die Bühnen zu bringen ist daher eine fatale Unternehmung, was vor dreißig Jahren Aufsehen erregte, findet gewiß jetzt keines mehr. Ausgenommen die Classität [!] eines Dichters, von der aber hier nicht gesprochen werden kann. Neue Stücke haben überdies den Vortheil, daß sie einmal wenigstens reitzen, indeß die Titel *Stein der Weisen*, *dumme Gärtner*, *der Müllerthomerl* zum Ekel anzuhören sind. Diese *Fiacker* also und dieses *Müllerthomerl* verdiente ebenso vergessen zu werden, wie die begangene Sünde unsrer Jugendjahre, die uns einmal diese Erbärmlichkeiten beklatschen ließ.<sup>327</sup>

Im tatsächlichen Nachruf, der milder über Schikaneder urteilt, prophezeite Bäuerle dem Verstorbenen, dass von seinen Werken lediglich *Die Zauberflöte* in Kombination mit Mozarts Bekanntheitsgrad von Bestand sein würde.<sup>328</sup> Doch dies alleine auf die mangelnde Qualität der Texte zu schieben, ist zu kurz gegriffen.

2. Es ist heute nicht mehr nachvollziehbar, in welchem Ausmaß den Stücken durch Schikaneders Schauspiel überhaupt erst Leben eingehaucht worden war. Stimmung, Theateratmosphäre und Zeitgeist der Epoche sind aus heutiger Sicht generell schwer nachzuempfinden. Die Zentriertheit auf Schikaneders Schauspiel und der Fokus auf die Paraderollen des Akteurs und Dramatikers könnten ein weiterer Grund für sein Verblässen nach dem Ableben sein. Diesem Argument steht jedoch Johann Nestroy gegenüber, auf

---

<sup>326</sup> Zeitung für Theater, Musik und Poesie. Nr. 6, 10.08.1807: 103

<sup>327</sup> Ebd. 21.12.1807: 31 f.

<sup>328</sup> Vgl. Theater-Zeitung. Nr. 80, 2.10.1812: 317 f.

dessen Person ebenso viele Stücke ausgerichtet waren, wie auf Schikaneders. Seine Werke erscheinen nach wie vor regelmäßig auf den Spielplänen österreichischer Theater.

3. Auch ein Modewechsel oder eine Geschmacksveränderung der Kritiker und Theaterbesucher ist keine zufriedenstellende Antwort auf den verwehrt Nachruhm; Raimund und Nestroy fungieren in diesem Kontext als Gegenbeispiele. Beide erlebten nach ihrem Tod eine regelrechte Renaissance, obwohl ihre Stücke mit jenen eines Schikaneders verwandt sind. Jedoch gibt es auch entscheidende Differenzen zwischen Nestroy und Schikaneder, die eventuell ein erklärendes Licht auf die unterschiedliche Wahrnehmung der beiden Bühnenmenschen werfen könnten. Nestroy gelang es, die oft diffusen und schematischen Komödienstrukturen Schikaneders zu entwirren und stärker zu präzisieren. Er schrieb schärfer und kritischer, wodurch der gut 50 Jahre jüngere Nestroy sicherlich auch das gesteigerte politische Selbstbewusstsein des Schriftstellers seiner Zeit widerspiegelt. Die parodistischen Tendenzen seiner Komödien blenden bereits in eine modernere Theaterperiode über und machen sie durch den pointierteren Witz und eine stringendere Struktur für den Leser des 20. und 21. Jahrhunderts vertrauter. Das *Lachen* im Theater unterzog sich mit Raimund und Nestroy außerdem einer Evolution, die durch jene starken politischen Umwälzungen angetrieben wurde, welche napoleonische Kriege und Restaurationszeit bedingten. Lachen wirkte angstbefreiend und überwand soziale Grenzen und Missstände - zumindest für den Verlauf eines Theaterabends.

Jene politische und sozialkritische Note könnte - neben dem pragmatischen Grund der erhaltenen Textkorpora - mit ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass Otto Rommel und Fritz Bruckner zwischen 1924 und 1930 Nestroy, und nicht Schikaneder, mit einer zwölfbändigen historisch-kritischen Gesamtausgabe bedachten.

4. Zuletzt könnte Schikaneders nicht sehr repräsentabler Lebenswandel seine Produktion und sein Wirken überschattet haben. Kritiker, die beobachteten, wie der – heute würde man sagen „neureiche“ - Direktor seine finanziellen Erfolge öffentlich zelebrierte, reagierten mit Spott, Argwohn, Desinteresse oder Neid. Schließlich verdiente der Sohn einer bayerischen Budenbesitzerin auf dem Höhepunkt seines Schaffens mit eben jener intellektuellen Tätigkeit viel Geld, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Sehnsuchtsberuf vieler besser situerter junger Männer avancierte. Schikaneders Verschwendungssucht, seine schleichende Verarmung und die geistige Umnachtung dürften ihn schließlich nicht einmal zur Persona non



grata, sondern darüber hinaus zum unerwähnten Phantom einer politisch und geistig weit zurückliegenden Epoche gemacht haben.

Um dem Erbe Schikaneders, 200 Jahre nach seinem Tod, gerecht zu werden, wäre es notwendig und verdient, Autographen des Dichters einer breiteren, interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und vor allem die ignorierten Komödien als Werkausgabe zu editieren.

## VII, Verzeichnis der verwendeten Quellen

### I, Primärtexte

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam, 2000

Hafner, Philipp: *Die bürgerliche Dame, oder die bezämmten Ausschweifungen eines zügellosen Eheweibs, mit Hannswurst und Colombina, zweyen Mustern heutiger Dienstbothen*. In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): Philipp Hafner. Komödien. Wien: Lehner, 2001, S. 171 - 233

Heufeld, Franz von: *Der Bauer aus dem Gebirge*. Ein Lustspiel von drey Aufzügen. Aufgeführt auf dem kais. königl. privilegierten Theater. Wien: Bey dem Logenmeister, 1767

Nestroy, Johann: *Lumpazivagabundus*. Mit Anmerkungen und einer Einleitung herausgegeben von Wilhelm Gross. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky u. a., 1948

Schikaneder, Emanuel: *Das abgebrannte Haus*. Ein Lustspiel in einem Aufzug von Emanuel Schikaneder. Handschrift der Wienbibliothek, Signatur: H.I.N. 141849

Schikaneder, Emanuel: *Alexander*. Eine heroische, große Oper in 2 Aufzügen. Musik von Franz Teyber. Wien, 1801

Schikaneder, Emanuel: *Die bürgerlichen Brüder, oder die Frau von Krems*. Ein bürgerliches Familiengemälde in fünf Aufzügen von Emanuel Schikaneder. Handschrift der Wienbibliothek, Signatur: H.I.N. 156525

Schikaneder, Emanuel: *Die Fiaker in Baaden*. Ein Jux. Lustspiel in vier Aufzügen von Emanuel Schikaneder. Bearbeitet und eingereicht von Gustav Pichler. Wien: Bergland, 1978

Schikaneder, Emanuel: *Der Grandprofos*. In: Kohlhäufel, Michael; Lamin, Sergej; Lindinger, Stefan; Schießl, Michaela (Hrsg.): *Emanuel Schikaneder. Regensburger Schauspiele*. Regensburg: Roderer, 2009

Schikaneder, Emanuel: *Hanns Dollinger oder das heimliche Blutgericht*. In: Kohlhäufel, Michael; Lamin, Sergej; Lindinger, Stefan; Schießl, Michaela (Hrsg.): *Emanuel Schikaneder. Regensburger Schauspiele*. Regensburg: Roderer, 2009

Schikaneder, Emanuel: *Das Laster kömmt an Tage*. Ein Schauspiel in vier Aufzügen verfasst vom Herrn Emanuel Schikaneder. Salzburg: Mayer, 1783

Schikaneder, Emanuel: *Die Lyranten, oder das lustige Elend*. Eine komische Operette in dreyen Aufzügen. Verfasst vom Herrn Schikaneder Mitglied des k. k. Hoftheaters Innsbruck. Innsbruck: Trattner, 1776

Schikaneder, Emanuel: *Die Raubvögel*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Emanuel Schikaneder, Vorsteher einer deutschen Schauspielergesellschaft. Salzburg: Mayrs Erben, 1783

Schikaneder, Emanuel: *Der redliche Landmann*. Ein ländliches Familien Gemälde in 5 Aufzügen. Wien: Steinsberg, 1792

Schikaneder, Emanuel: *Das Regensburger Schiff*. In: Kohlhäufel, Michael; Ljamin, Sergej; Lindinger, Stefan; Schießl, Michaela (Hrsg.): *Emanuel Schikaneder. Regensburger Schauspiele*. Regensburg: Roderer, 2009

Schikaneder, Emanuel: *Emanuel Schikaneders sämtliche theatralische Werke*. Erster Band. *Hanns Dollinger, oder das heimliche Blutgericht*. Schauspiel. *Der Bucentaurus, oder die Vermählung mit dem Meere zu Venedig*. Schauspiel. *Die Postknechte, oder die Hochzeit ohne Braut*. Lustspiel. Wien und Leipzig: Doll, 1792

Schikaneder, Emanuel: *Emanuel Schikaneders sämtliche theatralische Werke*. Zweiter Band. *Herzog Ludwig von Steyermark, oder Sarmäts Feuerbär*. Schauspiel. *Philippine Welserin, die schöne Herzogin von Tyrol*. Schauspiel. *Die getreuen Unterthanen, oder der ehrliche Bandit*. Lustspiel. Wien und Leipzig: Doll, 1792

Schikaneder, Emanuel: *Der Tiroler Wastel*. Eine komische Oper in drei Aufzügen. Privates Transkript von Johann Sonnleitner

## **II, Sekundärtexte:**

### **Zeitgenössische Quellen:**

Allgemeine Literaturzeitung, Bd. 2, Nr. 147, Mai 1796; kein Autor vermerkt = k. A.

*Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d'Wienstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener*. Einunddreißigstes Heft, Wien: Christoph Peter Rehm, 1796 (von Joseph Richter)

Friedel, Johann: *Gesammelte kleine gedruckte und ungedruckte Schriften. Den Freunden der Wahrheit gewidmet*. Pressburg: Wigand 1784

Lessing, Gotthold Ephraim: *Brief an Nicolai* (16. Februar 1759). In: Müller, Udo (Hrsg.): *Textbücher Deutsch. Dramentheorie*. Freiburg u. a.: Herder, 1975

Litteratur- und Theaterzeitung, des ersten Jahrgangs erster Theil. Berlin: Arnold Weber, 1778; k. A.

Münchener Theaterjournal, 4. Heft, Mai 1800; k. A.

Münchener Theaterjournal, 9. Heft, September 1814; k. A.

Neues Theater-Journal für Deutschland: *Ueber die Schikanedersche Gesellschaft in Regensburg. Aus dem Briefe eines Reisenden*. Leipzig, 1788; k. A.

Rittersberg, Johann Ritter von: *Emanuel Schikaneder*. In: Adolf Bäuerles Theaterzeitung. 1827, Nr. 39

Schiffmann, Konrad (Hrsg.): *Aus dem Leben eines Wanderschauspielers*. Von Jakob Neukäufler. Linz: Feichtingers Erben, 1930

Theater-Zeitung. Nr. 80, 2.10.1812 (Nachruf Bäuerles auf Schikaneder)

Wiener Theater-Zeitung, Nr. 7, 19.08.1806; k. A.

Zeitung für Theater, Musik und Poesie. Nr. 6, 10.08.1807; k. A.

### **Andere Quellen:**

Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. Hrsg. von Jürgen Hein. München: Beck, 1989

Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*. Zürich, Leipzig, Wien u.a.: Amalthea, 1952

Birkin, Kenneth: *Richard Strauss: Arabella*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989

Buch, David: *Die Hauskomponisten am Theater auf der Wieden zur Zeit Mozarts*. In: Acta Mozartiana, 48, Heft 1, 2001, S. 75 – 81

Castelli, Ignaz Franz: *Sämmtliche Werke*. Vollständige Ausgabe letzter Hand in strenger Auswahl. Bd. 15: Vermischte Schriften, zweites Bändchen. Wien: Pichler's Witwe 1844-1845.

Castelli, Ignaz Franz: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*. Bd. 1. Wien und Prag: Kober und Markgraf, 1861

Csampa, Attila (Hrsg.). *Wolfgang Amadeus Mozart, Die Zauberflöte: Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982

Deutsch, Otto Erich: *Das Freihaustheater auf der Wieden: 1787 – 1801*. Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1937

Fischer, Friedrich Johann: *Emanuel Schikaneder und Salzburg*. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Bd. 15/16, 1966

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Körner, 1999

Gajek, Bernhard: *Romantiker in Regensburg. Bilder aus dem literarischen Leben um 1800*. In: Schmid, Peter und Unger, Klemens (Hrsg.): *1803. Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter*. Begleitband zur Ausstellung im Historischen Museum Regensburg 29. Mai bis 24. August 2003. Regensburg: Schnell & Steiner, 2003, S. 135 – 172

Glossy, Karl: *Zur Geschichte der Theater Wiens I, 1801-1820*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25, 1915

Gräse, Johann Georg Theodor von: *Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit*. Dritter Band. Dritte und letzte Abteilung. Erste Hälfte. Leipzig: Arnoldsche Buchhandlung, 1858

Hadamowsky, Franz: *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781 – 1860*. Herausgegeben von der Generaldirektion der Nationalbibliothek. Wien, 1934

Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997

Honolka, Kurt: *Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit*. Salzburg und Wien: Residenzverlag, 1984

Horn, Otto: *Therese Krones. Roman aus Wiens jüngster Vergangenheit*. Bd. 1. Wien: Eduard Hölzel, 1855

Kammermayer, Max: *Emanuel Schikaneder und seine Zeit: ein Spiegelbild zu Mozarts Zauberflöte*. Grafenau: Morsak, 1992

Klingenstein, Grete (Hrsg.): *Bildung, Politik und Gesellschaft. Studien zur Geschichte des europäischen Bildungswesens vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit). Bd. 5. Wien: Verlag für Geschichte und Bildung, 1978

Knedlik, Manfred: *Deutschsprachige Dramen in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg (1750 – 1800): Eine Bibliographie*. Bern, Wien u. a.: Lang, 2002

Knedlik, Manfred: *Zwischen Kunst und Kommerz. Der Theaterprinzips Emanuel Schikaneder und seine Gesellschaft deutscher Schauspieler in Regensburg 1787 – 1789*. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 141. Regensburg, 2001, S. 95 – 110

Kohlhäufl, Michael; Ljamin, Sergej; Lindinger, Stefan; Schießl, Michaela (Hrsg.): *Emanuel Schikaneder. Regensburger Schauspiele*. Regensburg: Roderer, 2009

Komorzynski, Egon: *Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*. Berlin: Behr, 1901

Komorzynski, Egon: *Emanuel Schikaneder: der Vater der Zauberflöte*. Wien: Neff, 1990

Krzeszowiak, Tadeusz: *Theater an der Wien: seine Technik und Geschichte 1801 – 2001*. Wien: Böhlau, 2002

Krzeszowiak, Tadeusz: *Freihaustheater in Wien, 1787 – 1801: Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder* Wien u. a.: Böhlau, 2009

Lachmayer, Herbert (Hrsg.): *Mozart: Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Katalogbuch zur Ausstellung des Da Ponte Instituts, Wien, 17. März bis 20. September 2006. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006

Pfeffer, Franz: *Emanuel Schikaneder und Linz*. In: Jahrbuch der Stadt Linz, 1949. Linz: Demokratische Druck- und Verlagsgesellschaft, 1950, S. 141 – 148

Plachta, Bodo: *Damnatur – Toleratur – Admittitur: Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1994

Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Schroll, 1952

Sauer, August: *Schikaneder, Emanuel*. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 31, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1890

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, dritte Folge, zehnter Band. Wien: Bergland, 1973, S. 41 – 63

Senn, Walter: *Schikaneders Weg zum Theater*. In: Acta Mozartiana, neunter Jahrgang 1962, Heft 3, S. 39 – 46

Seume, Johann Gottfried: *Spaziergang nach Syrakus*. München: Bruckmann, 1962

Sonnek, Anke: *Emanuel Schikaneder: Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg; Bd. 11. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1999

Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Hanswurstiaden: ein Jahrhundert Wiener Komödie. Joseph Anton Stranitzky, Joseph Felix von Kurz*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner versehen. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996

Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Hafner, Philipp: Komödien*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner versehen. Wien: Lehner, 2001

Sonnleitner, Johann: *Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen*. In: Aspalter, Christian (Hrsg.): *Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft im frühen 19. Jahrhundert*. Wien: WUV, 2006, S. 380 - 400

Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Hafner, Philipp: Burlesken und Prosa*. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte. Wien: Lehner, 2007

Zechmeister, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor von 1747 – 1776*. Graz, Wien, Köln: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1971. In: Theatergeschichte Österreichs, Bd. 2

## VIII, Anhang

Werkeverzeichnis Schikaneders selbstverfasster Stücke.

Sie sind chronologisch geordnet, der Stern bedeutet, dass sie als Druck, Handschrift oder auszugsweise erhalten sind.

(gr.= große; her. = heroisch; kom. = komisch; ländl. = ländlich; L = Lustspiel; m. Ges./Mus. = mit Gesang/Musik; S = Schauspiel; Si = Singspiel; T = Trauerspiel; O = Oper).

### 1. Schikaneders Werkeproduktion vor Wien

\**Die Lyranten oder das lustige Elend* – kom. Operette 3, Druck: Innsbruck 1776; Musik: Schikaneder

*Der junge Siegwart* – S 5, Nürnberg 1779

\**Das Regensburger Schiff* – L 3, Salzburg 1780

\**Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär* – S 4, 1781 oder 1792 (?)<sup>329</sup>

\**Das Laster kömmt an Tage* – S 3, Druck: Salzburg 1783

\**Der Hauszins oder der Schneider als Protecteur* - L 4, 1783 – 1787<sup>330</sup>

\**Die Raubvögel* – S 5, Druck: Salzburg 1783, Erstaufführung in Regensburg 1787

\**Der Bucentaurus oder die Vermählung mit dem Meere in Venedig (Dolmaros Nachtgespenst)* – S 5, Preßburg 1784

*Kinder, reizet eure Eltern, und Eltern, reizet eure Kinder nicht* – T, Preßburg 1784

*Vogelkomödie* – Preßburg 1784

\**Der Grandprofos* – T 4, Salzburg 1786

*Der Luftballon* – Operette 3, Augsburg 1786

*Das Urianische Schloß* – Si, Salzburg 1786; Musik: Schikaneder

*Der Hauspummer* – O 3, Regensburg 1787

*Die Infantin von Trapezunt* – 1787 in einer schwäbischen Stadt aufgeführt

*Jakob und Nannerl oder der angenehme Traum* – O 3, Regensburg 1787; Musik: B. Schack

*König Attila oder die Hexe von Augsburg* – histor. S/L, Regensburg 1787

*Der Krautschneider* – kom. Si 4, Regensburg 1787; Musik: B. Schack

*Der Müllerthomerl oder das Bergmädchen* – O 3, Regensburg 1787 oder früher

\**Philippine Welserin oder die schöne Herzogin von Tyrol* – S 5, Regensburg 1787

---

<sup>329</sup> Vgl. Komorzynski 1951: 356

<sup>330</sup> Vgl. Sonnek 1999: 135. Anke Sonnek markiert dieses Stück als verschollen. In der ÖNB liegt jedoch ein gedrucktes Exemplar vor (Signatur: 628199-A.2 The)

\**Die drei Ringe oder der lächerliche Mundkoch* – Si 3, Regensburg 1787; Musik: B. Schack  
*Die Schneckenpost oder ein Zufall beim Theater* – Faschingsstück 3, Regensburg 1787  
 \**Die getreuen Untertanen oder der ehrliche Bandit* – L/S 3, Regensburg 1787  
 \**Hanns Dollinger oder das heimliche Blutgericht* – S 3, Regensburg 1788  
*Lorenz und Suschen* – Si/O, Regensburg 1788; Musik: B. Schack.<sup>331</sup>

## 2. Schikaneders Werkeproduktion in Wien und Brünn

\**Der dumme Gärtner aus dem Gebirge oder Die zween Anton* - kom. O 2, Wien 1789; Musik:  
 B. Schak und F. X. Gerl  
*Die verdeckten Sachen* – kom. O 2 (2. Teil der *Zween Anton*), Wien 1789; Musik B. Schak  
 \**Der Fall ist noch weit seltener oder die geplagten Ehemänner* – O 2, (2. Teil zu *Una cosa rara*), Wien 1790; Musik: Schak  
*Die schöne Isländerin oder der Mufti von Samarkanda* – Zauberkomödie m. Ges. 3, Wien 1790  
*Das Schwert der Gerechtigkeit* – eine Szene aus dem Altertum 4, Wien 1790  
 \**Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* – her.-kom. O 2, Wien 1790; Musik: Schak u. a.  
*Was macht der Anton im Winter?* – kom. O 2 (3. Teil der *Zween Anton*), Wien 1790  
*Der Frühling oder der Anton ist noch nicht tot* – kom. O 2 (4. Teil der *Zween Anton*), Wien 1790  
 \**Die Zauberflöte* – gr. O 2, Wien 1791; Musik: Mozart  
*Anton bei Hofe oder das Namensfest* – kom. O 2 (5. Teil der *Zween Anton*), Wien 1791  
 \**Das abgebrannte Haus* – L 1, Wien 1792  
 \**Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär* – S 4, (?) 1792 (oder 1781; s. o.)  
*Johanna von Weimar* – Ritterschauspiel 5 m. Mus., Wien 1792; Musik: Henneberg  
*Die Kriegsgesetze oder die deutsche Griechin* – einige militärische Szenen m. Ges. 3, Wien 1792  
 \**Der redliche Landmann* – ländliches Gemälde m. Ges. 5, Wien 1792; Musik: Henneberg  
*Moses oder der Auszug aus Ägypten* – ernsthafte O 2, Wien 1792; Musik: F. X. Süßmayr<sup>332</sup>  
 \**Die Postknechte oder die Hochzeit ohne Braut* – L 5, Wien 1792  
*Der Renegat oder Anton in der Türkei* – kom. O 2 (6. Teil der *Zween Anton*), Wien 1792;  
 Musik: unbekannt

<sup>331</sup> Für detailliertere Angaben vgl. Sonnek 1999: 133 – 137

<sup>332</sup> In der Wiener Staats- und Landesbibliothek liegt eine Oper gleichen Titels vor. Sie verzeichnet Andrea Leone Tottola als Autor, die Musik ist von Rossini



*Das Schokolade-Mädchen* – L 2, Wien 1792

*Die Fiaker in Wien* – L 5, Wien 1792

*Die Fiaker in Wien, Zweyter Teil* – L 5, Wien 1793

\**Die Fiaker in Baden* – L 4 (Dritter Teil der *Fiaker in Wien*), Wien 1793

\**Der wohlthätige Derwisch oder die Schellenkappe (oder die Zaubertrommel)* – Zauberspiel m. Ges. 3, Wien 1793; Musik: Schak, Gerl und Henneberg

*Die Eisenkönigin* – Zauberspiel m. Ges. 3, Wien 1793; Musik: Henneberg

*Grau und schwarz oder Alter schützt für Liebe nicht* – L 4, Wien 1793

\**Die Waldmänner* – kom. O 3, Wien 1793; Musik: Henneberg

*Der Zauberpfeil oder das Kabinett der Wahrheit* – gr. O 2, Wien 1793

\**Der Fleischhauer von Ödenburg* – L 3, Wien 1794<sup>333</sup>

*Die Fürstenmutter* – L 4 m. Schlussgesang, Wien 1794

(?) *Die Hirten am Rhein* – magisch-kom. O 2, Wien 1794<sup>334</sup>

*Der Schneckenhändler aus Schwaben* – L 2, Wien 1794

\**Der Spiegel von Arkadien* – gr. her.-kom. O 2, Wien 1794; Musik: Süßmayr

*Die Verwirrung im Gasthofe* – L 1, Wien 1794

*Das Häuschen im Walde oder Antons Reise nach seinem Geburtsort* – kom O 2 (7. Teil der *Zween Anton*), Wien 1795

*Der Hausfrieden* – L 3 (2. Teil vom *Abgebrannten Haus*), Wien 1795

\**Der Höllenberg oder Prüfung und Lohn* – her.-kom. O 2, Wien 1795; Musik: J. Wölfl

\**Der Königssohn aus Ithaka* – gr. her.-kom. O 2, Wien 1795; Musik: F. A. Hoffmeister

*Lumpen und Fetzten oder die Caprice* – L 4, Wien 1795

*Der Scherenschleifer* – Faschingsoper 2, Wien 1795; Musik: Henneberg

*Die Kaufmannsbude* – L 4, Wien 1796<sup>335</sup>

\**Der Tiroler Wastel* – kom. O 3, Wien 1796; Musik: Haibel

*Östreichs treue Brüder oder die Scharfschützen in Tirol (oder der Landsturm)* – patriotisches Si/S m. Ges. 2 (2. Teil des *Tiroler Wastel*), Wien 1796; Musik: Haibel

\**Babylons Pyramiden* – gr. her.-kom. O 2, Wien 1797

\**Die bürgerlichen Brüder oder die Frau aus Krems* – bürgerl. Familiengemälde 5, Wien 1797

*Das medizinische Konsilium* – kom. O 2, Wien 1797; Musik: J. J. Haibel

\**Der Löwenbrunn* – her.-kom. O 2, Wien 1797; Musik: I. v. Seyfried

<sup>333</sup> Vgl. Komorzynski 1951: 357; *Herr Joseph und Frau Baberl* – Lokale Posse in 3 Akten ist eine Bearbeitung des *Fleischhauers*

<sup>334</sup> In der Bayerischen Staatsbibliothek München (Sigel: 12) liegt das Werk *Sechs schöne Neue Lieder, aus dem Singspiele Die Hirten am Rhein* vor (ca. 1790)

<sup>335</sup> In der ÖNB existiert eine gleichnamige Partitur von Henneberg

*\*Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen* – gr. her.-kom. O 2 (2. Teil der *Zauberflöte*), Wien 1798; Musik: Peter v. Winter  
*\*Konrad Langbart von Friedburg oder der Burggeist* – Ritterschauspiel m. Ges. 3, Wien 1799; Musik: Henneberg  
*Mina und Peru oder die Königspflicht* – her.-kom. Si/O 2, Wien 1799; Musik: Henneberg/Seyfried  
*Der Ostindier vom Spittelberg (Die Rückkehr aus Ostindien)* – kom. Si 2, Wien 1799; Musik: Seyfried, Stegmeyer u. a.  
*Der Papagei und die Gans oder die zisalpinischen Perücken* (auch: *Die Titusperücken*) – ländl.-kom. Familiengemälde m. Ges. 3, Wien 1799; Musik: Haibel  
*Der Teufel in Wien* – L 3, Wien 1799  
*Die Reise nach Steiermark* – ländl. L 5 (2. Teil des *Teufels in Wien*), Wien 1799  
*Der Wundermann am Rheinfall* (auch *Am Wasserfall*) – gr. kom. O 2, Wien 1799; Musik: v. Seyfried  
*Amors Schiffchen in der Brigittenau* – kom. O 1, Wien 1800; Musik: I. v. Seyfried/M. Stegmeyer u. a.  
*Das Medaillon* – L 1, Wien 1800  
*Die Mittag- und Abendtafel im Prater* – L 1, 1800  
*Mutter und Tochter als Nebenbuhlerinnen* – L 3, Wien 1800  
*Die Spinnerin am Gatterhölzel oder der Stock im Eisenplatz* – österreichische Volkssage m. Ges. 3, Wien 1800  
*\*Alexander* – gr. her. O 2, Wien 1801; Musik: Franz Teyber  
*Der Goldmacher* – L 5, Wien 1801  
*Proteus und Arabiens Söhne* – Zaubersingspiel 3, Wien 1801; Musik: v. Seyfried/Stegmayer  
*\*Thespis Traum* – Vorspiel 1, Wien 1801  
*\*Thespis* – Nachspiel 1, Wien 1801  
*Tsching, tsching, tsching* – Si 3, Wien 1802; Musik: Haibel  
*Die Entlarvten* – Si 3, Wien 1803; Musik: A. Fischer  
*Pfändung und Personalarrest* – kom. O 2, Wien 1803; Musik: F. Teyber  
*Spaß und Ernst* – L, Wien 1803  
*Die Hauer in Österreich* – L 4, Wien 1804  
*Licht und Schatten* – L 4, Wien 1805  
*Swetards Zaubertal* – gr. O 2, Wien 1805; Musik: A. Fischer  
*\*Vestas Feuer* – gr. O 2, Wien 1805; Musik: J. Weigl

*Die Kurgäste am Sauerbrunnen* – L m. Mus. 5, Wien 1806; Musik: A. Diabelli

*Die Schweden vor Brünn* – S, Brünn 1807

*Friedegilde, Königin von Mähren* – S, Brünn 1808

*Das letzte Gericht* – 1808 (?)

*Schemberas Geist* – Brünn 1808

\**Schembera, Herr von Boskowitz* – allegorisches S 4, Brünn 1808

*Das Fest der Götter* – O, Brünn 1809

*Das Zaubermädchen im Schreywald* – O, Brünn 1809.

Werke, deren Aufführungsjahr und Erscheinungsort unbekannt sind:

\**Die lebendigtodten Eheleute* – Posse 1, Szene nach einem türkischen Märchen

*Gift und Gegengift*<sup>336</sup>

*Der Streit der Elemente.*<sup>337</sup>

### 3. Zusammenfassung der Arbeit

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich Emanuel Schikaneder und setzt den Fokus auf seine Biographie und die Komödien. Bis heute standen diese stets im Schatten der Opernproduktionen, die meist auf Mozart und die *Zauberflöte* zentrierten.

Die Arbeit unterteilt sich in vier große Kapitel:

1. Im ersten Kapitel wird der aktuelle Forschungsstand der Schikaneder-Biographie dargestellt und stellenweise ergänzt bzw. leicht korrigiert.

Schikaneders Vita und sein künstlerisches Schaffen waren geprägt von den Vor- und Nachteilen des Wanderbühnenlebens im süddeutsch-österreichischen Raum. Zu den Vorteilen lassen sich das immense Stücke-Repertoire zählen, das sich Schikaneder wandernd aneignen und zunutze machen musste, um bestehen zu können, sowie der Kontakt mit den diversen Theatern und ihren Besuchern, die dem Dichter und Direktor einen profitablen Einblick in die Geschmackswelt des Publikums ermöglichte. Negative Seiten waren die risikoreichen Produktionen, die ein festes Einkommen nicht garantierten, und die Kritik, die Schikaneder Trivialität, provinzielle Derbheit und Effekthascherei vorwarf, bzw. ihn ignorierte. Vor allem

---

<sup>336</sup> Vgl. Sonnek 1999: 134. Nie aufgeführte Bearbeitung Schikaneders für das Burgtheater

<sup>337</sup> Vgl. ebd.: 133 – 137

sein bloßes Wirken in Süddeutschland und Österreich reizte manche norddeutsche Literatur-Zeitung zu Spott, oder führte zu Desinteresse.

2. Im zweiten Hauptkapitel werden politische, gesellschaftliche, ökonomische und theaterästhetische Einflussfaktoren auf Schikaneders Wirken dargelegt, um anschließend eine bessere Einordnung seines Produktionshorizontes vollziehen zu können. Als Resultat wird festgehalten, dass sich Schikaneder in einer Schnittstelle der Epochen bewegte und Tendenzen von Aufklärung, Sturm und Drang sowie Romantik aufgriff und zu eigenständigen Produkten weiterverarbeitete. Neben der französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen, wirkte sich vor allem aber die Zensur in Wien auf seine künstlerische Freiheit aus.

3. Im dritten Kapitel werden drei exemplarische Komödien vorgestellt, in ihren literarischen Kontext eingebettet und analysiert. Auffällige Parallelen ergeben sich in der Musik, die jeweils von Bedeutung ist, und in der Darstellung der Dienerschaft und Handwerksleute, für die Schikaneder ein großes Faible hatte. Eben jene wiederkehrenden Personen werden auch im anschließenden Kapitel genauer untersucht.

4. Schikaneder griff Aspekte des Hanswurst und anderer Stegreiftypen auf, veränderte sie jedoch, bzw. splittete die ursprüngliche Lustige Figur auf mehrere Personen auf. Gerade das Herr-Diener-Verhältnis und die Frau in Schikaneders Komödien weisen schematische und typenhafte Charakteristika auf.

Zuletzt wird auf die Polarität zwischen Stadt und Land in den Werken hingewiesen, durch deren Verarbeitung sich Schikaneder in die Tradition der Wiener Komödiendichter einreihet.

Die Verwendung des Dialekts und einzelner stilisierter Fremdsprachen ist eine weitere Auffälligkeit in seinen Komödien. Anschließend werden Tendenzen und Gegentendenzen zum Bürgerlichen Rührstück analysiert. Schikaneder lässt sich im Ergebnis keiner dieser Gattungen zuordnen, er vermischt sie mit anderen Einflüssen und demonstriert seine Eigenständigkeit, auf die bereits hingewiesen wurde.

In der Schlussbemerkung werden Fragen und Theorien zu Schikaneders geringem Bekanntheitsgrad aufgerollt und offen andiskutiert. Eine konkrete Schlussfolgerung, warum etwa Raimund und Nestroy der Nachwelt sehr viel besser überliefert sind als Schikaneder, lässt sich jedoch nicht erzielen.

#### 4. Lebenslauf

Name	Cornelius Mitterer
Anschrift	Krebsengartengasse 4/12, 1150 Wien
geboren am	30.10.1983 in Schongau (Oberbayern)
Vater	Paul Mitterer
Mutter	Nicoletta Mitterer, geb. Calliari
Brüder	Christoph und Lucas Mitterer

#### Schullaufbahn:

1990 – 1994 Grundschule Unterammergau

1994 – 1995 Hauptschule Oberammergau

1995 – 2004 Benediktinergymnasium Ettal

Abschluss: Mai 2004 Abitur

September 2004 – Mai 2005 Zivildienst in der Behindertenwerkstätte St. Georgen in Freiburg im Breisgau

Seit Oktober 2005 Student der Germanistik und Romanistik an der Universität Wien

Februar – Mai 2010 Sprachreise nach Argentinien und Uruguay

2004 – 2009 Ferienjob als Schlossführer in Linderhof, Neuschwanstein und anderen Sehenswürdigkeiten

Ab 1. Oktober 2011 – 31. Mai 2012 Sprachassistent für Deutsch in Arzignano/Italien